BITÁCORA DE VUELOS EDICIONES

72 AUTORXS HISPANOAMERICANXS

ESTRATEGIA DEL POEMA

ARMANDO SALGADO • OCTAVIO GALLARDO

Realizadores

Este libro es resultado del trabajo colaborativo entre Bitácora de vuelos ediciones y Carajo.cl

Primera edición, agosto 2020.

Bitácora de vuelos ediciones.

The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License:

https://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/4.0/

Archivo preparado para su lectura digital.

Contacto: bitácoradevuelosediciones@gmail.com

Tienda en línea: https://www.bvedicionesebooks.com.mx/

ESTRATEGIA DEL POEMA

[cuerpo de documentos]

Realizadores

Armando Salgado & Octavio Gallardo

Este es un eslabón colaborativo, textos de diversos géneros y trabajos visuales se combinaron para dialogar desde diferentes puntos de vista sobre la creación de un texto poético de cualquier índole. ¿Qué constituye un poema, dónde están sus relaciones, sus efectos?, son algunas de las preguntas que las autoras, autores y artistas visuales intentan responder en este trabajo conjunto. Quizás logremos que el lector se encuentre con multiversos que habitan en una cosmogonía común donde los paralelos son la estructura previa de un proceso continuo y transversal que es el poema, y al mismo tiempo que todo esto no sea el poema, sino el ejercicio de planear, planificar, concebir, imaginar otras posibilidades en torno a al lenguaje y sus múltiples alcances. Propugnar el ejercicio de organizar un poema con los resabios de otras materias sería la "estrategia del poema", nombre con que denominamos este libro, que buscamos sea, tal como lo dice el título, un cuerpo de documentos que en su abstracción final ilumine la misma ruptura en la que se produce la escritura.

ÍNDICE

APROXIMACIONES AL POEMA

PENSAR EL POEMA

Elvira Hernández

MUTANTE (FRAGMENTOS)

Luis Eduardo García

EL POEMA COMO ARTEFACTO (UNA ESTRATEGIA FALLIDA)

Aurelia Cortés Peyron

YO NO SÉ CÓMO LLEGARON AQUÍ, PERO SÉ CÓMO ENCONTRARLOS

Fernanda Martínez Varela

PRINCIPIOS DE INCERTIDUMBRE

Elisa Díaz Castelo

EL EJERCICIO DE ESCRIBIR POESÍA

Verónica Zondek

TEORÍA LITERARIA

Eva Castañeda Barrera

DESBARATAR, DESARMAR, INDAGAR: APUNTES SOBRE ESCRITURA

Lorena Huitrón Vázquez

LO QUE NO CABE ES LA FORMA

Mario Montalbetti

VARIACIONES SOBRE EL POEMA CON FONDO DE TRISTAN ALLEN

José Agustín Solórzano

LA DESAPARICION DEL MAGO Y SU IMPERCEPTIBLE RETORNO

Salvador Gaete

ANTIMANIFIESTO

Brenda Ríos

UNA METÁFORA ANTIGUA

Diana del Ángel

UN POEMA ES ENFERMEDAD, REMEDIO, PLACEBO Y NINGUNA DE LAS ANTERIORES

Emersson Pérez

[MÁS ALLÁ DEL LENGUAJE | EL CUERPO]

Ingrid Bringas

UN GESTO SUBVERSIVO SOBRE EL RECUERDO DEL COLOR GRIS DE LA NIEVE

América Merino
DE CÓMO CASI ME CONVIERTO EN ARQUEÓLOGA
Cristina Bello
POEMA FUGAZ (O LA EXPERIENCIA DEL POEMA)
Camila Fadda Gacitúa
SOBRE EL POEMA
Ana Belén López
BREVE ACERCAMIENTO A LA PIEZA DE ARTE
Gabriela Cantú Westendarp
CRÓNICA INTERIOR
Ada Aurora Sánchez
HACIA UNA MATRIZ CELESTE EN EL POEMA
Claudia Posadas
UNA PEQUEÑA MIRADA LÍQUIDA ACERCA DE LO QUE BUSCO COMO POETA
Ernesto González Barnert
PRINCIPIOS DEL POEMA
Carmen Violeta Avendaño
LECCIÓN DE SAVIA
Balam Rodrigo
ARTES POÉTICAS
Giovanni Astengo
LA INCLINACIÓN A(L) ESCRIBIR
Javier Acosta
EL POEMA, LA POESÍA Y EL FENÓMENO POÉTICO
Entrevista con Hugo Plascencia a cargo de Marlene Zertuche
EL POEMA: LA FORMA
Verónica G. Arredondo
Y SI ESCRIBIMOS SIN NINGÚN LENGUAJE
Pedro Chavajay García
POESÍA Y PO-ÉTICA
Saúl Ordoñez
LA ALEGORÍA DE SÓCRATES
Julián López Ugalde
UN DIÁLOGO
Renato Tinajero
ATÍPICO
Manuel Iris
HACIA UNA ESTRATEGIA DEL POEMA

Adolfo Castañón
CARTAS SOBRE LA POESÍA
Ileana Garma & José Luis Justes Amador
TRES CARTAS SOBRE LA POESÍA EN CORRESPONDENCIA CON CARLOS ÁVILA
David Noria
EL EFECTO DE LA LUZ EN LA SEMILLA
Felipe Díaz
PEQUEÑOS FÓSFOROS PARA LA OSCURIDAD
Beatriz Pérez Pereda
ESCRIBIR POESÍA
Julia Melissa Rivas Hernández
BLUE STREET
Daphna Garibay Rubio (grabado) & Lourdes Garibay Rubio (Texto)
IMPOSIBILIDADES Y CONTORNOS DE LA TRADUCCIÓN DE POESÍA RUSA AL ESPAÑOL
Jorge Bustamante García
AFORISMOS EXACERBADAMENTE LIBRES EN TORNO A LA LITERATURA Y SUS MALESTARES O SUMINISTRAR NIEBLA Y PENUMBRA, ERÓTICA MOLECULAR DEL OFICIO POÉTICO
Alma Karla Sandoval
POST SCRIPTUM A LA NAVE DE LOS MUERTOS
Armando Roa Vial
EXTRACTOS DE *LAS COSAS MÍNIMAS*
Julio Nuñez Rivera
CAPITÁN BIRDWHISTLE | POETRY FILM
Cristina Bustamante
ENSAYO FOTOGRÁFICO SOBRE EL DESVIVIR DE LA ESCRITURA
Yamilet Fajardo
VENTANAS
Cecilia Juárez, con fotografía de Alejandro Gánem
SIN TÍTULO
Alejandra del Río
DOSPUNTOSPUNTOYCOMA
Omar Pimienta
LA PANTALLA DE LA CREACIÓN. LA POESÍA DIGITAL EN LOS LOCOS AÑOS VEINTE
Horacio Warpola
AY, HOY

IGNACIO BALLESTER PARDO
TRAMAS DEL PRESENTE EN LOS ESPEJOS Y LAS VENTANAS Y LA POESÍA COMO EJERCICIO DISPONIBLE PARA CUALQUIERA. (UN POEMA EN ESCRITURA)
MARCO ANTONIO BUGUEÑO
FRAGMENTO DE UN DIÁLOGO FALLIDO
CARLOS COCIÑA & JUAN CARLOS VILLAVICENCIO
ISLAS QUE COMULGAN CON OTRAS ISLAS
JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS
LA POESÍA: DE LA MÚSICA AL SILENCIO
LUIS ARMENTA MALPICA
DIVAGACIONES EN TORNO A LA POESÍA
JORGE ORTEGA
RESPUESTAS A UNA ENTREVISTA
OLGA GUTIÉRREZ GARCÍA
SOBRE EL PORQUÉ DE MIS RESTAS
ERNESTO LUMBRERAS
SEMBLANZAS

ARTÍSTAS VISUALES

CONTRA LA CORRIENTE

JULIO NUÑEZ RIVERA

LA PRIMAVERA VOLVERÍA, FLUIRÍA OTRA VEZ EL RÍO AUNQUE SE HELARA

CAROLINA ORTEGA SÁNCHEZ

NEUROTEJIDOS Y VOCABULARIOS

LEONORDA ANTONIA GALLARDO ELGUETA

EL MAR (VISTA DEL VOLCÁN PARIKUTÍN, ENTRE SAN JUAN PARANGARICUTIRO Y ANGAHUAN)

JUAN CARLOS OÑATE CHIROL

ALBA

JUAN CARLOS VILLEGAS COSÍO

GARZAS, RÍO AMAZONAS

JAVIER HINOJOSA

MUNDO

CELESTE JAIME

EN CASA (DE LA SERIE NESTING)

ILEANA GARMA

BLUE STREET

DAPHNA GARIBAY RUBIO

POÉTICA DEL ENTORNO

ÁNGEL PAHUAMBA

MORELIA PANDÉMICA

ENRIQUE CASTRO SÁNCHEZ

APROXIMACIONES AL POEMA

1. Paralelos con el universo

La condensación de masa en un agujero negro es tal que ninguna partícula material puede escapar de ella, ni siquiera la luz. Así pensamos este libro, como un campo gravitatorio lo suficientemente atractivo como para generar otras posibilidades, quizás imposibles. ¿Por qué?, porque miramos en la poesía o en el poema un hecho del que sólo conocemos su literatura. Más allá de la literatura el poema parece ser un objeto ampliamente desconocido, o un hecho objetual que nunca deja de delimitarse y/o constituirse. A modo de ecuación, existen resabios o partículas, no de masa sino de ideas, que en la mixtura forman una operación que nos conduce a ciertas aproximaciones. Somos nautas. Y puesto que creemos que el poema es un objeto en formación nos pareció natural iluminar (con estrellas que son ideas) el trazado que cada cual ha definido para su búsqueda o tránsito.

Hicimos una convocatoria muy amplia en cuanto a la forma de elaboración de los aportes, precisamente para proteger el infinito de posibilidades. En concreto propusimos una convocatoria con criterios libres a un grupo diverso de escritoras, escritores y artistas visuales. No quisimos saber qué es el poema, sino cómo se construye en el ciclo actual de los patrones humanos, y más complejo aún, desde cada cual en su proceso universal. En ese sentido, este es un libro que está comprometido con la noción de unidad, y quizás, comunidad de conocimiento.

Apostamos a un eslabón colaborativo de la percepción y constitución de un poema. Quizás logremos que el lector final se encuentre con multiversos que habitan en una cosmogonía común donde los paralelos son la estructura previa de un proceso continuo y transversal que es el poema, y al mismo tiempo que todo esto no sea el poema, sino el ejercicio de planear, planificar, concebir, imaginar otras

posibilidades en torno a al lenguaje y sus múltiples alcances. Propugnar el ejercicio de organizar un poema con los resabios de otras materias sería la «estrategia del poema», nombre con que denominamos este libro, que buscamos sea, tal como lo dice el título, un cuerpo de documentos que en su abstracción final ilumine la misma ruptura en la que se produce la escritura. No sabemos qué, pero extendemos un «cómo se hace o cómo quisiéramos que fuera» en una llanura de materias que, quietas o no, nos aproximan a algo.

2. Órbitas

Es importante mencionar que los materiales fueron ordenados a partir de distintos tópicos o zonas de pensamiento, lo que nos llevó a distribuirlos según sus correspondencias, posibilitando que los textos, así como la obra visual orbitaran entre sí, desde un acomodo circular y no vertical, conectando el final con el inicio del cuerpo de documentos. Esto multiplicó los vasos comunicantes propiciando un canal transversal, polisémico y polifónico a lo largo del libro. La diversidad de formas e ideas fueron creando puntos de encuentro entre autoras y autores que reafirman el carácter diverso, flexible y plural de estos materiales mediante vínculos y múltiples posibilidades de interpelación con la realidad. Sin duda estas cercanías nos permitirán ahondar, discernir o cuestionar las propuestas.

Agradecemos a todas y todos los que han aceptado esta invitación–reunión, y agradecemos también a sus lectores próximos. Ésta, que es una iniciativa entre un poeta mexicano y otro chileno, se ha extendido y multiplicado más allá de lo que imaginamos, pese a que lo hemos desarrollado en tiempos de enfermedad y pandemia global. Gracias por posibilitar este multiverso que se expande, y se contrae a la vez, con la lectura.

Armando Salgado (Michoacán, México)
& Octavio Gallardo (Santiago de Chile)

Estrategia del poema *es un andamiaje sui géneris, polifónico, tumultánime, poético y profético, claridoso y clarividente, severo y misceláneo, hospitalario y agreste, feraz y feroz, tenso y sensitivo, híbrido y ya imprescindible por el ancho compás de su llanura apuesta.*

Adolfo Castañón

[Estas son las palabras que aparecen con mayor frecuencia en todo el cuerpo de documentos].

PENSAR EL POEMA

Elvira Hernández

Ahí nace el poema —es el instante poético— y tiene que nacer vivo

Pensar mi propio poema es algo impensable. Intentar hacerlo es desembocar en un quebradero de cabeza. Más bien, puedo decir, que es el poema el que me saca de cuajo de mis lugares habituales, del aplastante encadenamiento a una rutina maquinal que es ya sistema. Es un movimiento de liberación. No sé cómo ocurre. Tiene un grado de accidentabilidad. No hay por tanto estrategia, ni búsqueda de efectos, ni menos una fabricación siguiendo algún modelo ajeno (procedimiento muy manido en los talleres de poesía). Si existe un modelo, siempre será el propio poema. Porque el poema es una experiencia personal y única de escritura. Ahí nace el poema —es el instante poético— y tiene que nacer vivo. Es decir, tiene que traer las palabras que necesita. Si no respiran las palabras más vale no ponerlo en un respirador artificial. Llegar hasta ese punto siempre será presentarse en plena disponibilidad (quizás sea lo único de lo que se puede dar cuenta) esto es, con miles de gestaciones madurando en el cuerpo, para lo que viene, que en parte es encuentro, y del que nada se sabe. Estoy ahí de manera inexperta incluso cuando sienta que la literatura me desborda. Lo podemos comparar a la situación de poner pie en un terreno inestable, sin percatarse, por cierto, e irse de bruces y sacarse la mugre, literalmente. Que la poesía nos golpee, es muy deseable, por lo que ese revés aporta. Se ven más que estrellas. Es una absorción hacia un estado de conocimiento que permite entrever algo en esa complejidad que es vivir y que para mí es gran proximidad con el mundo. No es teletrabajo, relación remota, a distancia, para hacerme eco de las palabras que están plagando la sociedad en estos días de enfermedad. Entonces te percatas de algo más, que estás dentro del poema —que has entrado y salido— y si por defecto lo ves enfrente y fuera, ya está asentada una relación de inseparables.

¿Qué constituye un poema? Palabras que respiran y por lo mismo pueden hablar, dicen. Son palabras a las que no le llega ni las reservas ni la censura. Es decir, habla de lo que no se habla y lo contextualizo en nuestro país, donde lo que se habla en privado no es lo que se dice en público; y lo que se refiere a espaldas de un público, de frente es silencio.

La fijeza analítica sobre el poema, que no permite la autoconciencia de la escritura, es una condición que la lectura no puede eludir. Así, es muy poco lo que puedo decir sobre mis poemas y mucho de la lectura de los poemas de otros poetas. Observar sus pasos creativos plenos de singularidad, es para mí de mucho interés. Es posible que el poeta no sea sólo sus poemas, pero estos son huella para ser examinada.

CONTRA LA CORRIENTE

Julio Nuñez Rivera

Técnica: Collage manual o análogo

Dimensiones: 40 x 60 cm

2018

MUTANTE (FRAGMENTOS)

Luis Eduardo García

Escribir un poema es similar a meter una moneda en una máquina de esferas

Escribir un poema es similar a meter una moneda en una máquina de esferas.

Quieres la azul con franjas doradas. Es hermosa. La visualizas, sabes lo que harás con ella.

¿Pero cuántas veces obtienes la esfera deseada? ¿Cuántas la moneda desaparece y la máquina no entrega objeto alguno?

Estás en el campo, no es tan lindo como lo imaginabas.

¿Y si hace cien años la poesía fue encerrada y encadenada en el sótano de una vieja casa parisina? ¿Y si alguien se hizo pasar por ella desde entonces? ¿Y si en realidad estamos adorando a una impostora?

Lo vivo está en constante movimiento. El poeta que prefiere lo estático se convierte en taxidermista. Sus materiales son cadáveres.

Lista de trabajos posibles para el poeta que está completamente seguro de lo que un poema *debe* ser:

Vendedor de pianos.
Fabricante de tulipanes de papel.
Mayorista de sierras circulares.
Fotógrafo de ovnis.

Recolector de objetos perdidos en la playa.
Diseñador de muebles de jardín.

Guardé cada certeza en una caja. Pronto acumulé varias decenas. Me gustaba apilarlas, reacomodarlas, limpiarlas. Abría la caja, sacudía lo que estaba en su interior, la cerraba de nuevo. Luego tuve trescientas cajas apiladas en un cuarto; ya no las limpiaba.

En un par de años las cajas invadieron el baño, el patio, el balcón. No salía a ningún lado por temor a los robos. No podía viajar con ellas porque eran demasiado pesadas. Pedía comida a domicilio.

Conseguí ayuda con la gente de un programa de televisión. Dos jóvenes muy alegres vinieron a limpiarlo todo. Ahora puedo ver el color de las paredes otra vez.

Conservo tres cajas con las que me encariñé mucho. No necesito más.

Hace algún tiempo la poesía fue mordida por un urinal radiactivo. A partir de entonces todo cambió: dejó morir a su tío y lo reemplazó con un montoncito de basura; se deshizo de todos los paisajes mediocres y en su lugar colgó martillos.

Los catorce huesos de pollo que estás a punto de pisar son un soneto.

Roubaud: «Decir que la poesía está en todas partes es tanto como decir que no está en parte alguna».

No creo en los poemas «dados». Tampoco en los que son armados siguiendo un modelo. Los poemas suelen ser una mezcla de intenciones y accidentes. De tensiones. La voluntad del autor y la del lenguaje. Las limitaciones de ambos. El pensamiento que se resiste a ir del punto a al punto b.

Los bakiga, en la República de Uganda, se comen a los poetas confesionales para evitar que lleven mala suerte a la comunidad.

Una de las ventajas de la poesía sobre el resto de las cosas, es que acepta cualquier definición sin protestar. Ejemplos:

1. La poesía es un gnomo de jardín.
2. La poesía es una malformación en el lenguaje.
3. La poesía es Keanu Reeves llorando en la banca de un parque público.
4. La poesía es una herida que nunca cicatriza.
5. La poesía es una medusa secándose en la playa.

La aleatoriedad acabó con la lírica. Las máquinas acabaron con la lírica. El ready-made acabó con la lírica. Las cintas amarillas prohibieron el acceso hacia la lírica. Antes podías ver a la lírica corriendo por estos bosques. En una reserva lírica española sobrevive lo último que queda. Los programas actuales son incapaces de reproducir el formato lírico.

Un fósil de la lírica fue encontrado esta mañana en la provincia de Liaoning, al noreste de China.

La lírica aún puede existir.

La lírica debe existir.

Tal vez ya no como organizadora del movimiento, sino como fantasma, residuo bacteriológico o injerto. Tal vez como agente deformador. La tensión generada por la lírica todavía no ha sido superada. Ha sido superada *cierta* lírica.

Las plantas purificadoras no funcionan. Es necesario que la lírica sea procesada de manera distinta a la habitual.

Se trata de hacer de ella un elemento disonante.

Tumoración.

Poner un trozo de cielo en un rectángulo negro o poner un rectángulo negro en un trozo de cielo.

Un jardín perfectamente cuidado y saludable. El pasto al nivel justo, las malvas brillantes; los rosales. Cada elemento tiene su sitio definido; límites que no deben ser superados.

Eso hasta que extrañas setas aparecen.

El jardinero lo intenta todo: prepara infusiones, cambia el tipo de abono, reemplaza la tierra, bendice el sistema de riego, rocía pesticidas industriales, contrata vigilancia, libera topos hambrientos, coloca gnomos de uranio, ejecuta la danza de la muerte, incendia el jardín.

Pero las setas no dejan de brotar.

⤵

Según los resultados del estudio, tu poema no contiene poesía. Si los extraterrestres llegaran ahora y les mostraras eso, nos quitarían la piel a todos. Debería hablar sobre lo elevado, no sobre lo excrementicio. Se trata de crear, no de tomar lo hecho por otros. Me meteré en un búnker hasta que la banalidad se vaya. Seguramente disfrutarías de un zorrillo escalpado. Gorostiza te habría escupido desde una azotea. Si todo está en el concepto entonces es magia. Ahora prepárate una infusión en ese urinal. La incertidumbre parece abarcarlo todo. Mi hijo de tres años pudo haberlo tachado. Los de mantenimiento lo confundieron con basura. ¿Dónde quedan lo verdadero y el sentimiento? Nadie se robaría un poema contemporáneo. Un software jamás podrá rozar lo inefable. Los mediocres nos quitan nuestros empleos. ¿Y las grandes preguntas sobre lo humano? Los simbolistas sí sabían lo que hacían. Todos esos borrones son ridículos. Es opaco para que nadie lo entienda. Una vaca adiestrada sonaría igual. Cualquier poema proviene de una herida. ¿Quieres venderme una cama sucia? Es un artículo de Wikipedia. Rick Harrison dijo que era falsa. Te faltó pegarle algunas piedras. Yo también puedo quemar cosas. Mi abuela cuenta mejores chistes. Ya no hay nada trascendental. Garcilaso se moriría de nuevo. Eso ya se hacía en el siglo XIX. ¿Qué significan esos bloques? En mis tiempos era difícil. Mi espíritu no quiere bailar. Eso ya se hacía en el siglo XX. ¿Así que te gusta lo imperfecto? Se confunde con mi ropa sucia. Es una lista de compras. El emperador está desnudo. No tienen nada que decir. He visto mejores

memes. ¿Conoces las metáforas? El proceso no es poesía. ¿Por qué hay un cadáver ahí? Faltan endecasílabos. Se llevaron el misterio. Antes sí emocionaba. Atrapen a ese impostor. Que alguien piense en los niños. Carrión es un timador. No debería moverse. El lenguaje es sagrado. ¿Dónde está el deseo? Su cerebro murió. Píndaro era más guapo. Me causa repulsión. Vive más una mosca. Bök es un timador. Tu esencia es barata. Zombis del mal gusto. Eso es un manual. Son oportunistas. Le falta belleza. No hay epifanía. Se llama robar. No quita la sed. Me mordió la mano. No comunica. Huele a podrido. No consuela. Es efímera. No brilla. Es una farsa.

El lenguaje imitando el comportamiento de los puercoespines. El lenguaje conduciendo de noche por carreteras solitarias.

EL POEMA COMO ARTEFACTO (UNA ESTRATEGIA FALLIDA)

Aurelia Cortés Peyron

El inicio verdadero del poema [...] es tan imposible de rastrear como el momento previo al Big Bang.

Si el poema es un artefacto, un dispositivo, ¿se espera, entonces, que existan planos para su construcción?; ¿que sus efectos sean mesurables? Me gusta esa fantasía en la que los poetas somos un poco ingenieras, arquitectos, inventoras descarriadas, mas no la implicación de que, como en la ciencia, un experimento exitoso lo es por ser replicable y analizable hasta sus últimas consecuencias. No creo que una serie de ingredientes y pasos hagan al poema. El poema como objeto, por otro lado, es una idea valiosa: pone de relieve sus aspectos más físicos, el sonido y la disposición visual de las palabras, por ejemplo. Le da volumen y presencia. Lo vuelve algo intermedio entre máquina y juguete.

Mi suegro, gran aficionado a las chácharas (no sólo al coleccionismo, a la adquisición en sí, sino a la búsqueda), me contó de una incursión con su padre al tianguis de segunda mano (lo chacharero es hereditario), donde se encontraron una máquina no identificable, de metal, con una palanca que no accionaba nada. Tenía una etiqueta colgada que decía: «No sabemos para qué sirve, pero cuesta $1» y, por supuesto, la compraron. Esta máquina se parece en algo al poema. No me meteré con el precio (creo que, en esta historia, era fundamental para convencer al cliente), sino con la función. Históricamente, se le ha exigido al poema (y al poeta) que sirva para algo; y, también, a lo largo de los años, la respuesta general ha sido escurrirse fuera de esa jaula, subvertirla o ampliarla. Ofrecer algo equivalente, en términos de seducción, al «cuesta $1».

El poema puede servir para muchas cosas, pero su razón de ser excede esas posibles funciones. Supera los límites de quien lo escribe y sus intenciones individuales. Mary Ruefle describe el poema como «un acto de la mente» porque «termina en la página pero comienza fuera». El inicio verdadero del poema, parafraseándola, es tan imposible de rastrear como el momento previo al Big Bang, un momento anterior incluso al tiempo. Dicho de otro modo, el poema comienza en la mente no como pensamiento siquiera, sino como una amalgama compleja de

contenidos lingüísticos y no lingüísticos (¿sensoriales?) y cuando se vuelve una realidad, seguramente ha cambiado. Hay un proceso de metamorfosis entre la intención, esa chispa, y el resultado.

Si leemos esto con algo de malicia, lo siguiente es cuestionarnos acerca de la inspiración: si, como la fe, es algo en que hay que creer sin tener evidencia; si, como la fe, está pasada de moda; si es una forma de epilepsia. Hace poco, enfrascados en una de nuestras conversaciones absurdamente prolijas, mi marido me preguntó si el poema estaba dentro o fuera de mí. Yo le insistí que afuera, hasta que me hizo notar que entonces yo estaba, necesariamente, desdoblada. Me explico: la voz del poema siempre me ha parecido ajena. Esto se alinea perfectamente con la idea de la inspiración como una «voz divina» que le dicta el poema al «ser iluminado» que es el poeta. Allí difiero, claramente. Para empezar, crecí en un hogar laico, donde todo rito institucionalizado levantaba sospechas (y donde, sin embargo, los ritos personales abundan). Me cuesta trabajo imaginar un mandato divino (imaginar obedecerlo), aunque la latencia de lo divino me parezca profundamente humana. Para seguir, no concuerdo con la idea del «elegido», por la soberbia que entraña, porque no creo que los poetas sean necesariamente seres superiores (tengo más pruebas de lo contrario) y, porque, como todo trabajo mundano, escribir un poema requiere mucho esfuerzo: nada más distinto que la labor del poseído que toma nota o da voz al discurso de un dios.

¿Qué es esa voz, entonces? y ¿Qué hace afuera? Le contesté a mi marido que es el inconsciente, sólo para salir del paso y sigo sin estar convencida. Recordé esta estrofa del poema de Xavier Villaurrutia, "Poesía", que me parece una mejor explicación del vínculo entre afuera y adentro en la escritura del poema:

Tu mano metálica
endurece la prisa de mi mano
y conduce la pluma
que traza en el papel su litoral.

En la poesía de Villaurrutia abundan las manos, pétreas o incorpóreas. En este caso, además de espectral, es una mano cuya solidez contrasta con el movimiento, la «prisa» de la mano de carne y hueso que escribe. Desde fuera, la mano metálica de la poesía mueve la voluntad del poeta y lo hace escribir, como en un tablero de Ouija, lo que realmente quiere decir (la pregunta es: ¿quién?).

Quiero volver al desdoblamiento que mencioné más arriba. Para que el poema esté afuera sin ser un ente divino (o demónico), tiene que ser algo lo suficientemente ajeno e independiente. Lo metálico de esa mano siempre me ha hecho pensar en un autómata, todo lo contrario, a lo que viene a la mente cuando pensamos en «inspiración». La poesía para Villaurrutia es una presencia casi ominosa en tanto que es un doble, una copia (¿mejorada?) del que escribe. No sé si en su poesía estoy queriendo leer más bien mis conflictos, pero qué otra cosa hacemos como lectoras. Leo el conflicto entre lo vital, impulsivo y lo cerebral, calculado, y me pregunto si será eso para mí la poesía, la tensión entre ambos. Porque algo de racionalización debe haber en este proceso casi oracular para que nos entendamos escritoras y lectores. La mano metálica, sin embargo, no es para mí el intelecto; ésa no es mi experiencia cuando escribo.

Es muy común definir la poesía como algo que enrarece, subvierte, trastoca y hasta violenta el lenguaje. Lo hace para exprimirle algo más. ¿Un valor añadido? ¿Una experiencia estética? ¿Algo que lo haga más sinestésico, más fiel a la vivencia humana? Puede ser. Aún así, dentro del poema mismo, cuando funciona (otro gran enigma), hay diferentes fuerzas en tensión. La «voz extraña», como la denomina Fabián Casas, es la que irrumpe en el poema y cuya naturaleza es difícil de reconocer como propia; es el *glitch* en la estructura planeada, consciente del poema. Es también lo que lo hace imperfecto y, al mismo tiempo, más valioso. En definitiva, es algo que está afuera, que se asemeja a la invención de un otro.

Pareciera que tanto la mano metálica como la voz extraña saben algo que no sabe el poeta. Vuelvo aquí a la idea de que el poema excede su función. Y retomo mi tenue alegato sobre el inconsciente con este ejemplo. Creo que a todos (al menos, los que recordamos nuestros sueños) nos ha pasado alguna vez esto: estamos contando un sueño, a todas luces absurdo, como son la mayoría, como una curiosidad o para divertir a nuestra escucha y, a media narración, se nos van revelando sus implicaciones, sus símbolos. Nos sentimos avergonzadas, como si hubiéramos mostrado algo muy íntimo. Para mí, así opera la «voz extraña», como una corriente fría en el mar tibio, como una caricia a contrapelo, como dar vuelta en la calle equivocada e irse dando cuenta casa por casa. Puede sentirse como un error, una interrupción, pero la nueva dimensión que ofrece resulta más interesante que la ruta trazada antes.

El principio que motivó este texto, la instrucción que me dieron fue sencilla sólo en apariencia: escribir sobre la «estrategia del poema», entendida muy ampliamente como todo lo que abarca el proceso escritural de este género. Y aquí entró en juego el inconsciente, porque durante semanas intercambié en mi mente «estrategia» por «artefacto». Me encantó la idea: le di vueltas y comencé, directamente, bajo esa suposición («si el poema es un artefacto...»). Es cierto que soy distraída, pero en este caso, creo la confusión no fue totalmente inocua, sino que actuó otra fuerza: de alguna manera me parecen incompatibles las ideas de «estrategia» y «poema»; precisamente, porque si pudiera trazarse con precisión una estrategia, dejaría fuera dicho elemento que cada vez más se parece a un doble: una parte de mí que es ajena, que sabe más de mí y del poema. Puede haber muchas estrategias de escritura, no lo niego. He tomado e impartido clases de escritura creativa; no lo habría hecho si no creyera que hay un camino, un método, hasta cierto punto. Pero no es igual para todos ni para una misma todas las veces. Parte de la estrategia son la elasticidad y la permeabilidad; ser como el agua que toma la forma del vaso o como el vaso que sabe contener el agua; ser susceptibles a que nos atraviese esa voz, a que entre y salga de nosotras,

parecerse a la membrana celular en su capacidad de intercambio, dejarse volcar y revolcar por esa voz, ese doble latente que nos empuja hacia lo otro y nos acerca a los otros.

YO NO SÉ CÓMO LLEGARON AQUÍ, PERO SÉ CÓMO ENCONTRARLOS

Fernanda Martínez Varela

Si el poema no palpita como organismo vivo, si no le corre sangre por sus venas, es que nació muerto y eso se nota

El desafío de reflexionar entorno a las estrategias del poema no comienza con la pregunta por las estrategias sino por el entendimiento de qué constituye un poema. Al respecto, me viene a la memoria «Caballos», un poema de una niña norteamericana de ocho años a quien enseñaba en la ciudad de Nueva York: «yo no sé cómo llegaron aquí/ pero sé cómo encontrarlos».

La poeta neoyorkina no tiene total claridad, no sabe cómo los caballos han llegado pero sí sabe cómo encontrarlos. Sabe un camino y ese camino basta. En efecto, el poema se sostiene gracias al segundo verso, desde el cual el primero adquiere sentido y el poema como un todo aparece. El caso que nos convoca parece tratarse de una situación de similar naturaleza. Los poetas poemiamos, hacemos poemas. No sabemos cómo llegan (y por eso hablamos de musas) pero sabemos cómo encontrarlos, reconocerlos cuando aparecen, distinguir entre un poema común y otro excepcional. Sabemos un camino, pero hay algo que se nos niega.

Quizás sea nuestro punto de observación aquel punto ciego que nos limita el pensamiento sobre el tema que nos ocupa. Pero veamos con otros ojos. Esta vez con los de un niño de diez años de Doñihue, un pueblo del Valle Central de Chile, a quien un día le pregunté qué es un río. «Un río es una acequia grande», contestó el niño. Genuinamente intrigada, le pregunté entonces por el mar, a lo este que respondió: «varias acequias juntas». Lo que nos dice esta anécdota es que la figura literaria que realiza el niño está dada por su experiencia vital campesina, lo que anima a preguntarse si el poema es también una experiencia vital.

Si el poema es una experiencia vital entonces hay una pausa de la realidad inmediata. El poema es aquel aparato estético que obliga a pausar la experiencia cotidiana. Quien escribe, lee o escucha suspende su realidad y acepta como suya la del poema. Si frente al poema alguien

suspende su vida, entonces las estrategias del poema han sido eficaces. Una estrategia del poema acorde a este entendido sería quizás la confección de aquella realidad otra como si se tratase de una ya dada, no confeccionada. El poema como ya hecho, como venido de antes, con un ecosistema de signos coherentes que delinea una realidad que consideramos, por un instante, total y verdadera, que trasciende al escritor y al lector. El poema no debe parecernos necesariamente bello sino verdadero (aunque fuese por un instante), por cuanto la realidad que propone debe reemplazar la vida. Si bien es un aparato, algo hecho «por», su realidad debe seducir de tal modo que abandonamos nuestra realidad en un pacto con la realidad propuesta por el poema. El poema obliga a en-otro-mismarse, a perder la propia realidad e ir hacia otra habitada por un otro. Dicho de otro modo, si el poema no palpita como organismo vivo, si no le corre sangre por sus venas, es que nació muerto y eso se nota.

Si un poema es un hecho en el lenguaje al que le sobran todas las palabras, es un hecho a la vez social. El poema es, en este sentido, una respuesta a una pregunta que no se pudo enunciar. A través de la respuesta es que intuimos la pregunta y no sólo esta es intuida por el poeta sino también por el lector. Es una pregunta que no se ha sabido enunciar pero que se puede compartir con los otros desde el esbozo de su respuesta. Este es un momento de lo inefable pues apunta a un lugar gris del lenguaje que aún comunica, que aún puede ser compartido. Este vacío, que es el extraimiento de la palabra que no limita la comunicación, ¿es el residuo del poema? ¿Qué es lo que se ha extraído de las palabras? ¿Qué es aquello que se pierde al escribir? ¿Dónde se juega la vida el poema?

Yo no tengo las respuestas a estas preguntas. No pretendo que mi decir tenga cierta validez más allá de mi propia experiencia como escribiente. Creo que pensar es jugar. Así lo vivo, al menos, desde mi niñez. Pero estas son preguntas con las cuales quisiera frotarme un rato

la cabeza. Dónde se juega la vida el poema es algo que me inquieta, aunque me inclino a creer que su vida se juega en las sombras de lo dicho, en aquello no indicado a partir de lo indicado, en aquello que no dice el poema a partir de todo lo que sí dice. El residuo del poema quizás sea el lugar de la sombra del cuerpo del poema, y a partir de allí, de esa silueta, es que podemos ver el poema.

Ahora bien, si el poema es un hecho que a la vez acciona, que se verborreiza, puede que una primera estrategia del poema sea hacer que algo aparezca *como* por primera vez venido a la presencia, en el sentido de relumbre, de lustre, de sorpresa. Que este relumbre pueda ser más o menos sutil es otra cosa, calibre quizás. La segunda estrategia puede que sea un tono, una posición de la voz, un determinado «calibre». El lugar de la lengua donde se parten las babas, si se prefiere. Y quizás, una tercera tenga que ver con un re-hacer; como desplazamiento, reescritura, que es también un ejercicio disciplinario, tanto para el poema como para la poeta o el poeto.

Quisiera detenerme un poco en la posición de la voz. Con qué guarda relación aquel tono que diferencia el decir entre poemas y entre poetas. Reconocemos a un autor por el tono de su escritura, pero qué es lo que leemos cuando decimos tono. ¿Una relación con los aires, con el ritmo, con el silencio? ¿Una actitud que desde el lenguaje informa el quién de la escritura? ¿Una posición de la voz que indica también una posición frente al mundo? ¿Es encontrar la voz propia un encontrarse el tono predominante? ¿Cómo encuentra el tono quien comienza a escribir? ¿Hay elementos que configuran el tono desde un afuera de la escritura?

Temo haber levantado más preguntas de las que he podido responder a modo tentativo. No he querido aquí intentar resolver las cuestiones del oficio sino apuntar sólo algunas reflexiones que permiten vislumbran las posibles complejidades de aquello que llamamos «el poema». Aquí he considerado algunas ideas entorno a las estrategias bajo

distintas miradas de lo que es un poema, las que por supuesto no son excluyentes. Sin embargo, aún queda preguntarse dónde termina lo poético, cuál es su unidad de acción, cómo se relacionan las partes (verso, poema, libro, obra), ¿puede la escritura poética ser un modo de conocimiento?, etc. Como el poema de la niña neoyorkina, hay cosas que nos están veladas. Sin embargo, tenemos un camino, que es el camino de la escritura y sabemos perfectamente cómo escribir un poema. Que baste entonces por ahora.

Mayo de 2020

PRINCIPIOS DE INCERTIDUMBRE

Elisa Díaz Castelo

Me parece fascinante la relación entre la ciencia y la poesía en esta época

Pandemia y poesía

Escribo esto durante la pandemia, en el encierro estricto que dicta la cuarentena, sin haber tocado a otro ser humano en meses. Debido al coronavirus, vivimos un momento extraordinario de la historia, uno en el que muchos de nosotros estamos aislados los unos de los otros y del resto del mundo. Irónicamente, sin embargo, se trata de una experiencia de soledad compartida. Creo que esto es muchas veces la poesía: una forma de compartir la soledad, de encontrar, aunque sea en la soledad, una zona franca. Justo en momentos como este la poesía puede jugar un papel importante pues buena parte de ella se enfoca en aquello que nos vincula. Dentro de esta vida de archipiélagos, estos naufragios de sala de estar, la poesía constituye una carta náutica que establece y refuerza las rutas que hay que seguir para volvernos a encontrar los unos con los otros.

Siempre he pensado que la poesía funciona a partir de una lógica distinta, yo le llamo lógica zurda o lógica de sombras, que no obedece a la sistematización tradicional del conocimiento, a la lógica formal del método científico o de la argumentación. Más bien, la lógica de la poesía canaliza o expresa una lógica alterna que, a pesar de no seguir ninguna de estas rutas, se experimenta como profundamente cierta y que está aliada a lo simbólico. Por eso creo que este género literario tiene tanto potencial cuando se trata de narrar un evento de proporciones casi míticas como el que nos aqueja, también es idónea para canalizar el miedo, y para trabajar, poner en tela de juicio y cuestionar las muchas y contradictorias versiones que recibimos de los medios. Su liga con la cotidianidad ofrece un lugar desde el cual explorar este apocalipsis atomizado, doméstico y solitario, tan distinto del que representan las novelas y películas de ciencia ficción.

Mi versión del apocalipsis dista mucho del que imaginaba de pequeña. En lugar de atravesar la ciudad en una larga gabardina, botas, y

lentes negros, cazando androides o extraterrestres, paso días en pijama, sin salir de mi casa, enfrentada a un número siempre infinito de trastes sucios. Durante la mañana escribo y algunas noches hablo con mis amigas. A veces, mientras veo sus rostros pixelados en la pantalla de la computadora y nuestras voces se atrasan, se enciman o se deforman hasta desintegrarse, recuerdo ese verso de T.S. Eliot: *this 39 show the world ends, not with a bang but with a whimper.*

Ciencia y poesía

Recuerdo en detalle cómo me enteré de la expansión acelerada del universo, de aquella energía oscura que separa a los cuerpos celestes entre sí. No tendría más de doce años. Fue una mañana de domingo en el comedor de vidrio de la abuela, yo leía una revista National Geographic y ella sopeaba su dona en Nescafé. Una tristeza, sin duda absurda, agrió ese momento por lo demás alegre cuando leí que todo acabará por separarse, se desintegrará la espiral perfecta de las galaxias, los planetas se extraviarán de sus órbitas y las estrellas se secarán como naranjas olvidadas en el cesto de frutas. Qué perfecta metáfora de ese mundo, de la casa que pocos años después demolieron, de mi abuela que murió, de esta ciudad tan lejana que hasta cambió de nombre. Aún hoy me parece devastador que la dispersión sea el destino final de los objetos.

Empecé a escribir poemas relacionados con la ciencia en 2014. Fue un intento casi inconsciente por escapar de la hiperespecialización que caracteriza no sólo la poesía moderna sino también a todas las áreas del saber. Es comprensible. Sólo se puede ser experto de parcelas cada vez más pequeñas del conocimiento: saber más y más de menos y menos. Sin embargo, en la poesía (y quizá también en la ciencia) esta obstinación por no mirar más allá de los propios límites tiene un envés restrictivo y oneroso. Ambas disciplinas dependen de la capacidad de establecer ligas entre eventos aparentemente distantes. En el caso de la poesía, no me refiero únicamente a la metáfora sino también a esa *discordia concords*

en la que se contraponen imágenes distantes o discontinuas. Este enfrentamiento de lo distante se ha convertido, a mi ver, casi en la firma de la poesía contemporánea. Ambos tropos abrevan de lo heterogéneo y se enriquecen por aquello que se encuentra fuera del medio poético. La hiperespecialización daña el sistema de conocimiento tan único de la poesía. Uno de sus efectos y también de sus causas es esa tendencia endogámica que envenena más a la poesía que a géneros literarios más populares: buena parte de los lectores de poesía son ellos mismos poetas en ciernes y muchos poetas no leen nada más que poesía. Esto crea un sistema viciado y yo me llegué a sentir atrapada dentro de él. La lectura de textos científicos supuso para mí una ruta de escape del amurallado mundo de la poesía contemporánea.

Sin embargo podría, al fin y al cabo, haber huido de esa especialización refiriéndome a otros lenguajes: a las fórmulas áridas del derecho, al ritmo enfebrecido del reguetón o, como lo hace Ben Lerner, al reciclaje de fórmulas lingüísticas provenientes de diferentes medios especializados, tal como el académico. Quizá la razón por la que me aboqué al intrincado lenguaje de la ciencia fue por una deformación de nacimiento: mi madre y mi padre son médicos. Crecí rodeada de las palabras agrestes de ese lenguaje: *neurotransmisores*, *benzodiacepinas*, *focos hipomaniacos*. Mis papás las intercambiaban como un idioma secreto que era, para mí, sonido puro. Aunque es un tanto difícil describir la palabra *benzodiacepina* como musical, lo cierto es que ese lenguaje especializado me permitió reconocer por primera vez que el lenguaje es, también y sobre todo, una serie de sonidos enhebrados unos a otros como cuentas de vidrio. Tal vez escogí la ciencia porque me regresaba a esa relación con la lengua como música.

Algunos, incluidos mis papás cuando les dije por primera vez que estaba escribiendo sobre esos temas, podrían pensar que la ciencia y la poesía se encuentran en las antípodas una de la otra. Están en buena compañía. El abanderado de la enemistad entre ambas disciplinas es el gran poeta romántico John Keats, quien culpaba a Newton de quitarle la magia al arcoíris: «Newton ha destruido toda la poesía del arcoíris al

reducirlo al prisma de colores». Pareciera que nada está más alejado de la lógica intuitiva de la poesía que la estructura misma del pensamiento científico: su famoso método. Pero cualquier poeta que haya pasado horas calibrando el mecanismo extravagante del poema, revisando con la paciencia del químico un sólo verso y experimentando con quitar la diminuta variable de una coma para luego volverla a poner intuye lo mucho que ambas disciplinas tienen en común.

De hecho, la poesía y la ciencia se sustentan en premisas similares. Para empezar, comparten dos principios: el asombro y la curiosidad. En ambos perduró algo del niño que no deja de lanzar preguntas insidiosas desde el asiento trasero de un Tsuru gris durante un largo trayecto en carretera. Por otro lado, al igual que la metáfora, ese recurso tan fundacional de la poesía, el pensamiento científico establece vínculos entre sucesos que parecen inconexos. De hecho, muchos de los términos que la ciencia propone para describir fenómenos incurren en lo poético y presentan un terreno fértil para la metáfora pues son a la vez evocativos y extraños: la materia y la energía oscura, el horizonte de eventos, el principio de incertidumbre. Si yo tuviera que vincular el pensamiento científico a un tropo literario, sin embargo, sería a la sinécdoque: su método se enfoca en algo muy concreto para hacer generalizaciones a gran escala. Por último, la poeta norteamericana Ruth Patel nota que tanto la poesía como la ciencia toleran muy bien la incertidumbre. Se acercan a lo desconocido y reconocen los límites del saber.

A pesar de la enemistad romántica entre ambas disciplinas, lo cierto es que han tenido una historia de fructífera convergencia. No hay que olvidar que Lucrecio escribió *Sobre la naturaleza de las cosas*, su gran tratado científico, en verso. Sin embargo, dentro del largo historial de convergencias y distanciamientos entre el pensamiento científico y el poético, el Renacimiento tardío y el Barroco me han parecido siempre las épocas más interesantes. Los entonces recientes descubrimientos astronómicos y cosmológicos de Brahe, Kepler y Copérnico plantearon que los cielos no giraban en torno a la tierra sino que ésta, acompañada por un puñado de planetas, giraba alrededor del sol. Esta nueva

estructura del cosmos desestabilizó la versión rigurosamente ordenada y coherente del mundo medieval, su música de las esferas y sus correspondencias. Mientras que muchos poetas, entre ellos Edmund Spenser en su *Cantos de la Mutabilidad*, manifestaron de forma indirecta el desasosiego que evocó la nueva cosmovisión, otros tantos integraron explícita e incluso detalladamente los últimos descubrimientos científicos en sus versos, como es el caso de Sor Juana en la tradición hispánica o John Donne en la inglesa.

Muchos poemas de Sor Juana son un reflejo hispano tanto de la ciencia antigua como de la moderna. Uno de mis momentos favoritos en los que se manifiesta el interés de Sor Juana por la astronomía es en un villancico a la Virgen donde la poeta colige que, al vivir entre las estrellas, María debe de ser la astrónoma más hábil:

La astrónoma grande
en cuya destreza
son los silogismos
demostraciones todas y evidencias;
La que mejor sabe
contar las Estrellas
pues que sus influjos
y sus números tiene de cabeza.

En una sección de *El divino Narciso* describe el mecanismo físico del eclipse y en varios otros poemas trasluce una nostalgia por la antigua percepción de la realidad. Un ejemplo es este fragmento de una canción donde se describe el efecto que tiene la voz de Narcisa sobre el firmamento y el sol:

Al dulce imán de su voz
Quisieran por asistirla
Firmamento ser el Móvil
El Sol ser estrella fija.

John Donne integraba los más novedosos instrumentos científicos y las últimas teorías para crear sus aparatosas metáforas conceptistas. El continente americano, cuyo descubrimiento supuso una reelaboración de la geografía y la cosmovisión de la época, se convierte en la pluma de Donne en una metáfora del cuerpo apenas vislumbrado de la mujer amada:

> Deja correr mis manos vagabundas
> Atrás, arriba, enfrente, abajo y entre,
> Mi América encontrada: Terranova,
> Reino sólo por mí poblado,
> Mi venero precioso, mi dominio.[1]

En fin, no hay tiempo para detenernos en las cuestionables dinámicas de poder sexual y colonialista que salen a relucir en este poema.

Me parece fascinante la relación entre la ciencia y la poesía en esta época porque hay una similitud entre las circunstancias de entonces y las de ahora. Tanto el Renacimiento tardío como el siglo XX se enfrentaron al colapso de una forma de entender el universo y al reemplazo de ésta por otra mucho más inquietante. A inicios del siglo pasado reinaba un clima de falsa seguridad en el mundo de la física. «No hay nada nuevo que pueda descubrirse en la ciencia ahora», afirmó Lord Kelvin, «sólo nos queda afinar los cálculos más y más». Simon Newcomb dijo que «Probablemente nos estamos acercando al límite de todo lo que podemos saber sobre astronomía». Y entonces llegó Einstein y su teoría de la relatividad, luego la mecánica cuántica y el principio de incertidumbre, el descubrimiento de que el universo se está expandiendo, y de que vivimos en una de millones de galaxias. Las implicaciones de estos descubrimientos no sólo indican que no estamos en absoluto cercanos a entender a fondo el universo, sino que traen a

[1] Traducción de Octavio Paz.

primer plano una serie de nuevos enigmas y, con la paradoja del observador, la duda de que podamos conocer objetivamente la realidad. Sin embargo, estos cambios radicales a nuestra cosmovisión apenas se han reflejado en la poesía contemporánea. Y creo que ahora más que nunca ambas disciplinas pueden enriquecerse de ese diálogo.

EL EJERCICIO DE ESCRIBIR POESÍA

Verónica Zondek

La poesía es una ciudad que me permite deambular a cualquier hora, encontrarme con la niebla y el viento, con los seres queridos de este mundo y también con los del otro.

Válgame para explicar el duro trance una preciosa parábola del chileno Pedro Prado, que voy a decir malamente, a tontas y a locas. Una dama se allega a un jardinero, de esos más celosos y avaros jardineros, que así son a causa de la pasión de su oficio. Ella le pide, muy desaforadamente, una rosa. El viejo, que no es un zumbón sino algo así como un maestro socrático, le contesta que la tome, pero a condición de cortarla exactamente en el punto en que ella comienza a florecer. La señorona, que es una atarantada, por ser una fémina, se va a cortarla en la coyuntura de la rama, y el jardinero la ataja con la mano y la replica: no es allí donde la rosa comienza; es más allá. La inocente entonces corre su brazo y va a coger la ramilla toda. Pero el cancerbero de jardín la vuelve a atajar: tampoco es allí donde ese hecho, la rosa, empieza. La dama se ve tan casada con el tronco, que no es cosa de cortar tampoco en ese punto. La del antojo lo mira perpleja, pero, aunque la ocurrencia le parezca cómica, se decide a arrancar la planta entera y nada menos. El ladino entonces la para con un grito: ¿Cree, la muy atolondrada que una planta esté metida como un guijarro o como una cuña, en la entraña del suelo? La muy complicada mata de rosa, la muy filial, está toda ella abrazada a la tierra por una red de raíces, raicillas y vellos. Cortar la rosa completa, la criatura total, significa, pues, tomar un migajón tan ancho que pudiese ser la Tierra misma: No hay modo de que la embelequera haga su gusto. El compromiso ha sido el de que ella corte en el punto donde la rosa comienza... El poema tiene la misma historia. ¿Cuándo nació? ¿Fue en el momento en que se vino a los oídos, como un moscardón insistente, un ritmo, el brote o la chispa del ritmo en el que se cantaría? ¿O fue cuando el ritmo trajo ya un acarreo de palabras, el primer verso, o de un golpe, la primera estrofa? ¿O fue antes de las dos cosas, cuando holgábamos, sin destino alguno, y los sentidos limpios o vacantes, se pusieron a esperar, creyendo que sólo estaban holgando? ¿O el suceso ocurrió de una vez por todas cuando comenzó el corazón como a ponerse denso y pesado y a tener

una sobra de latido o de sangre, y nosotros tomamos el hábito de desahogarlo con un hálito nuevo, con palabras, que salieron de él numéricas, rítmicas, por culpa del órgano... pitagórico?

Gabriela Mistral

La parábola de Pedro Prado arriba expuesta y a la que Gabriela Mistral hace referencia en su discurso de cierre para el curso de verano que dictó en Montevideo, es el pie que inicia la reflexión que sigue.

Toda escritura comienza para mí con la toma de notas. Es decir, agarro palabras, que, situadas en el cuerpo y territorio que habito, cargan con historias y percepciones propias y colectivas. En qué momento o lugar exacto comienza este proceso, no lo sé. Lo que sé, es que tropiezo con la necesidad y me siento impelida a anotar. Esa fricción entre el lápiz y la página es la que da inicio a pensamientos y emociones que me inmergen en este, el **punto uno** de lo que intento decir, aunque luego me dejen a la deriva, flotando en aguas que no me sueltan hasta que toco tierra firme. El proceso inicial este, es a la vez investigativo y perceptivo, porque es la primera lengüeta de un fuego que arde hasta que las sensaciones, el cuerpo y la razón son abrasadas por ella. Es así, como dejo ir esa obsesión que no me suelta y arribo, a veces después de años, a una proto-respuesta que se resuelve en poema, del cual, nunca por cierto, sé si es definitivo. Quedo, sí, plena y con la sensación de haber agarrado al menos algo. Esos maderos que arden y arden, completan de algún modo la inquietud y el compromiso primero y luego alimentan el amado e insoportable temblor de la obsesión, que es, pienso, lo que no me permite soltar la manía de escribir.

Es así como compruebo que nunca me ha importado dónde estoy, qué hago, en qué estoy o con quién, cuando ocurre lo antes descrito. Sólo siento la necesidad de anotar. Registro aquello que me moviliza a escribir, a denunciar, a compartir o a desatar los nudos antes impenetrables para una lega como yo. Anoto en servilletas, en libretas, en algún lugar del libro que tengo a mano y, si no encuentro dónde

anotar, me he dado cuenta que 'a falta de papel bueno es hablarle al teléfono'. Esas anotaciones se amontonan por doquier e intento, cuando aparecen esos ojales de tiempo entre los quehaceres del hogar, del trabajo, de la familia querida o los amigos, traspasar lo que aún me parece de interés, a otro cuaderno siempre en proceso acumulativo. Este es el **punto dos** de mi escritura. Estos cuadernos donde apilo las anotaciones dispersas anteriores son eclécticos, no tienen ninguna intención de orden, salvo que siguen una cierta intuición y sirven para guardar las ideas, comentarios, citas, datos o palabras apiñadas y también lo que me perturba o parece de interés.

El **punto tres** de todo este recorrido es que no existen los buenos y malos tiempos para anotar. Es decir, pienso, observo, estudio, huelo y toqueteo varias cosas al mismo tiempo, porque el mundo y mi percepción de él nunca se detienen y cada vez que salgo a la calle o leo un libro o me siento a conversar o a escuchar la conversación de otros en una mesa, choco con él y algo se agita en mí. Esa modificación o alerta, me impele a anotar. Todo me atañe y todo me altera. La conciencia de que formo parte de un cuerpo muchísimo más grande que el propio, es algo que no puedo soslayar y por lo mismo este es parte urgente y esencial de lo que entra al poema o al escrito.

A diferencia de lo que suele decirse, para mí la forma es de mucha importancia. Es ella la que expresa el contenido que carga entre sus trazos. La forma es un vehículo y encontrar el vehículo que mejor sirva el interés de su pasajero es para mí materia esencial. Es decir, creo que la forma y por ende el ritmado o música que dibuja, es la que nos permite comunicarnos, el acceso directo de lo escrito a la oreja o el ojo de un lector o lectora. Hace parte de ese aspecto inexplicable de la expresión artística que nadie entiende, que perturba y conmueve y que solemos llamar emoción. La forma desemboca naturalmente en el **punto cuatro** que tiene que ver con la construcción o el armado de un poema o escrito poético. Una cosa es el contenido que quedó atrapado ahí en esas páginas que deambulan en mi cabeza más o menos ordenadas. Otra, es encontrar el vehículo para que aquello que se quiere decir propicie

transformación o encantamiento. Hay en la forma un potencial de seducción que permite permear en un cuerpo distinto al propio. Es decir, ese poema, transforma la relación de un lector con el mundo y consigo mismo. La forma, no es sino la estética en la que habita el escrito y con la que pretendo interrumpir una normalidad para plantear dudas, abrir escotillas clausuradas e instalar pálpitos de asombro en aquellos que se exponen al roce del poema. Sí el poema no actúa como ese príncipe encantado que nos trae el beso y el aliento estremecedor de la vida para despertarnos del letargo, no nos quedará otra que dar un mordisco a la manzana convenientemente envenenada, con el fin de que, bellos, dormidos y cómodos, nos instalemos en un ataúd de cristal. El mundo de esa seguridad y certeza no hará otra cosa que dejarnos cabeceando en una planicie sin sueños ni deseos. Contra esa pesadilla acezante que pende sobre nuestras cabezas, es que escribo y escribo.

El **punto cinco** tiene que ver con el tempo de las anotaciones que hago. Ese tempo es un asunto rápido, una pincelada que responde 'de una' a mi necesidad de atrapar las cosas al vuelo. El acto que sigue, es decir el de escribir un poema a partir de esos trazos guardados o recordados, responde para mí, a otro tempo: el de la lentitud. Porque esa lentitud es el tiempo del disfrute; el tiempo que me permite buscar y encontrar las palabras y la forma; el ritmo, que agudiza la intuición primera; el ajuste que habla hasta donde 'más se pueda' y así estalle sobre la página, la beldad y la tesitura de la honestidad.

Y ya no más puntos; ahora a divagar. A divagar para sorprenderme a mí misma.

A escribir.
A intentar atrapar con la mano eso que hace vibrar la intuición, los sentidos y la razón.
A permitir el vuelo de lo que aletea en medio de la oscuridad.
A observar y anotar.
A saber que todo es materia.
A tocar

a saber que la masa sólo aparenta no moverse.
A pensar
a saber que el pensamiento fluye desde realidades tangibles e intangibles.
A imaginar.
A denunciar.
A sacar del mero centro aquello que han puesto ahí para vitrinear por los entresuelos.
A merodear de esquina en esquina para cercar lo que se escabulle entre los dedos.
A jugar.
A saber que el juego es algo serio.
A degustar las palabras.
A saber que las palabras se cuecen en su propio jugo.
A descubrir lo ya descubierto.

Volver a mirar.
Volver a escuchar.
Volver a sentir.
Volver a pensar.

A hablar desde la intemperie para construir un camino por donde vivir la fragilidad.
A noquear al que lo sabe todo y dicta cátedra desde el púlpito.
A burlar a los guardianes del castillo.
A escabullirnos por entre barrotes para deambular sin punto de llegada.
A despertar.
A saber que seremos nada/nadie si no vivimos en la casa de todos.
A dar aviso cuando la casa se agrieta.
A dar aviso cuando le quiebran los dedos al que vive en la casa.
A gritar.
A gritar con el alma.

A ser guardiana de lo humano
de lo que nace y muere
de lo que hubo antes y vendrá después.
A ser guardiana del mundo entero.
A amar las carnes, los minerales y las plantas todas.
A amar las alas que nos permiten migrar en pensamiento o volar de lugar en lugar.
A ser testigo del paso por esta tierra.

Vuelvo a pensar sobre la importancia de la poesía en este mundo inmundo. ¿Será que la poesía nos permite una sutil ilusión de manejo? ¿Será que nombrar lo que nos enoja, perturba, despierta, apetece y tanto más, nos entrega ese poder que ya en Génesis dejó huella? Es que nace una hija y la nombramos. Nace un hijo y lo nombramos. Nace un libro y lo nombramos. Vemos por primera vez a una estrella y la nombramos. Abrimos una calle y la nombramos. Estalla una guerra y la nombramos.

Nombrar es humano.

Poesía es nombrar. Nombrar es conciencia. Nombrar es imaginar. Nombrar es despertar los corazones al conocimiento, al horror, al hambre, a la belleza, al viaje. Nombrar es un intento por fijar la fragilidad, un intento por tocar lo bello y lo amado; por tocar y denunciar lo oscuro, el abuso y la maldad. Nombrar es descentrar. Nombrar es cruzar las fronteras, ver y amar lo distinto; nombrar es ubicarnos en una realidad.

Este ruido silencioso que produce el acto de nombrar y cruzar las confines de lo predecible, es lo que me vuelca al encuentro de la serendipia y me enamora.

¿Cómo se llega al oficio de escribir? En mi caso, que debe ser el de muchos, el mundo de la palabra escrita y el de la poesía en los libros,

fue y es mi acceso a un patio interior rodeado de muros que me protege de las extrañezas del afuera y me acerca a la propia. Ese afuera donde siento a veces que piso sobre huevos. Leer, acceder al nombrar mágico de otros, me abre a mundos por los cuales deambulo sin oficiales ni guardianes. En ellos encuentro amigos, familia, seres que me sirven de ejemplo, ganas de aprender, curiosidad infinita por geografías desconocidas, psicologías varias, miedos, alegrías, temblores sobre la parrilla roja y cielos enteros donde soñar despierta. Fue y es mi camino, no sólo al conocimiento sino también a la exploración de territorios y sentimientos, de emociones y entrañas dormidas, de acceso a seres mágicos y a pueblos desconocidos. Es mi divagar entre pensamientos. Me basta con levantar la cabeza y salir de una larga estadía entre palabras, para encontrar un mundo más ancho, más misterioso y lleno de posibilidades; para toparme con injusticias que encontraron escuchas, con feotes que se tornaron bellos; con la importancia de participar y de acercarme a espacios desconocidos.

Leer, entrega un entendimiento respecto al oficio de escribir que nos remite a la vida: soy una convencida de que sólo es posible escribir sobre el cuerpo de otras escrituras, del mismo modo en que se vive en y sobre los cuerpos que nos antecedieron a la vez que compartimos con los que nos acompañan ahora. Todo es parte de un todo más amplio y generoso que el sí mismo. Nada es unívoco y nada es siempre igual. Todo afecta el todo, y en ese sentido, insisto en que mi escritura se sostiene sobre otras y conversa con ellas produciendo movimientos de ida y vuelta. El mundo de la palabra es un mar de constante re-significación de los signos; los signos deletrean al mundo; el mundo es imposible de dimensionar en toda su hondura y alcances. Estoy segura de que existen dimensiones que desconozco y que aún no se encuentran los nombres que las nombren.

Sí, digo y re-digo que lo nombrado hasta ahora, es mi espacio
mi territorio
la casa que recorro a mis anchas.
Es donde exploro el camino posible

donde sueño
donde sufro victorias y derrotas
donde la lucha está presente.
Es el espacio donde ordeno
cosecho y aprendo.

Donde soy y me veo.
Donde me topo contigo.

La poesía es una ciudad que me permite deambular a cualquier hora, encontrarme con la niebla y el viento, con los seres queridos de este mundo y también con los del otro.

Gozos y amores discurren entre sus letras.
Penas y desgracias se esconden mientras pueden.
Observaciones, acotaciones, decisiones, dicciones e intuiciones se pasean en la poesía como perro por su casa y, sin embargo, es en ella donde mejor me siento. Cuando la escribo, la leo, o la traduzco.

La poesía es experiencia pura y dura.
Es la morada donde todo encuentra su lugar.

Un poema es una experiencia que marca y transforma.

Trabajar con la pulsión de la poesía, es lo que afiató en mí el convencimiento de que la palabra progreso adherida al concepto de historia, no existe. Disfruto y me conmuevo, como todos, al leer un buen poema escrito hace miles de años como al leer uno contemporáneo. Entiendo entonces, que el lector (sin importar en que punto de la línea del tiempo se encuentre) es quien completa el poema. También me queda claro que soy la primera traductora y lectora del poema que escribo, aunque luego este salga e interactúe con un lector contemporáneo o futuro desconocido. Cuando ese lector lea el mismo

poema desde su contexto y espacio, entrará en él y lo enriquecerá o empobrecerá con lo que tenga. Un buen poema se transforma y cambia cada vez que es leído. Creo que esa es la fuerza material del poema. De ese modo explotan acomodos y consensos; así se abren caminos clausurados; así se precarizan certezas; Esta potencia del poema es lo que yo amo. Eso es lo que lo hace resistente.

Me gusta el cuerpo de la poesía porque es sigilosa y paciente
porque hace su camino más allá de las modas
porque resiste los embates del mercado
porque resurge cuando menos se la espera.
Porque me cuestiona
me apaña
y me deja respirar.
Me gusta el cuerpo de la poesía porque goza y duele como el mío

porque en él cabe el mundo y un río que lo riega.

Valdivia junio-julio 2020.

LA PRIMAVERA VOLVERÍA, FLUIRÍA OTRA VEZ EL RÍO AUNQUE SE HELARA

Carolina Ortega Sánchez

Técnica: Litografía a dos colores sobre lámina de aluminio

Dimensiones: 61 x 40 cm (imagen); 84 x 60 cm (papel)

2018

TEORÍA LITERARIA

Eva Castañeda Barrera

La poesía está en quiebra desde hace doscientos años y nadie ha muerto por ello

Historia literaria (La poesía)

Enhebras palabras para articular un discurso que diga. Sin embargo todo es volátil, su inmediatez espanta, quizá no llegues. ¿Nada sucede en la página? El mundo excede lo imaginable. Escribes para que algo acontezca. El trazo debe estar a la altura.

Cuerpo Textual
Estructura dúctil que dice

Cadáver textual
Estructura inflexible que latió

Cuando hablamos de poesía, no queda claro si hablamos de lo mismo. Tú imaginarás algo borroso, yo palabras y más tarde algo borroso. No importa, la industria poética está en quiebra desde hace doscientos años y nadie ha muerto por ello: El gasto verbal, la disminución del lenguaje, la variación de la voz, el tiempo, número y persona. Digo que esto es apenas un poco de algo, vislumbres: la sospecha de que alguien aquí no sabe cantar.

(Escribir no es cantar)

Mirar por la ventana mientras se escribe.
Ver: una casa, dos casas, más casas.
Aves.
(punto de visión móvil)
Buscar el ritmo.
Tu lugar de enunciación: una silla azul, una mesa endeble.
Siglo XXI y sus lugares comunes:

Las ventanas y las aves.
Hoy: escritura diaspórica.

No importa, la poesía está en quiebra desde hace doscientos años
y nadie ha muerto por ello.

Teoría literaria (La disección)

Desmigajar un texto para entenderlo. En esta práctica a diferencia de un proceso médico no hay bisturíes con hojas especiales ni formol que resulta indispensable para evitar que los tejidos se arruinen. Sin embargo, en ambos procedimientos se trata de llegar a «lo adentro», examinar de forma minuciosa, comprender. El punto de partida es el cuerpo. El cuerpo textual. Los cuerpos textuales porque difícilmente será uno.

Hablo aquí de mi ejercicio, de todo lo personal que hay en el enfrentamiento de un yo con otro organismo vivo, las palabras. Ocupar el signo, su sentido. Abarcar su naturaleza. Buscar la precisión en los cortes. Alguien dirá que las metáforas sobran porque obscurecen.

Una imagen entonces: «sobre lo blanco/ algo se dice».

Se visibiliza, se pone en marcha una cadena de significados.
Yo frente a *eso.*
Frente al texto que tendrá derivaciones genéticas,
un palimpsesto quizá.

En este ejercicio no hay lugar para la traición. Una lupa que no son los ojos, va más allá. Imaginación, sí. Lo escrupuloso. Una arteria: lo que comunica, lo que yo debo ver-entender, luego desmenuzar. Todo en infinitivo porque es la abstracción del hecho.

Un texto: su composición, la estructura.

Atomizo para llegar.

El lenguaje es un problema

No es el silencio, ni la gravedad. No la negación.
Quizá la velocidad de una palabra en los labios.
Cratilo dijo: el que conoce los nombres, conoce también las cosas.
Entonces miró la lengua hasta extenuarla. Su esencia en sílabas y letras.

Nominar el mundo es excluir. Ordenar la densidad con palabritas.
Representar *el miedo es una cosa grande como el odio.*
Se escribe así, rabiosamente, pero así no se pronuncia.
Porque la disrupción, todo el tiempo una pausa, el fragmento.
Es como si un trozo de palabra se atorara en la garganta
y decir fuera un esfuerzo enorme.
Lo más cansado, entonces, el intento continúa:
Decir.
Legar al lenguaje.

DESBARATAR, DESARMAR, INDAGAR: APUNTES SOBRE ESCRITURA

Lorena Huitrón Vázquez

Recientemente he dejado de pensar en la poesía como un género

Recientemente he dejado de pensar en la poesía como un género. Me gusta hablar de escritura y llamarla así. Está claro que la poesía es un tipo de escritura que tiene determinadas características que son descritas con base en la tradición que el poeta lleva consigo. Sin embargo, me parece limitado y marginal. Esa distinción de que la poesía se caracteriza por el uso de la metáfora, por determinada métrica, mientras que la narrativa es más descriptiva es anodina. Édouard Glissant –a quien cito una y otra vez cada vez que me preguntan sobre la poesía y el proceso creador– habla de desbaratar los géneros para expresar lo que queramos, «hay que perder la cabeza». Justo es lo que me gusta cuando se escribe, es decir, enloquecer al usar el lenguaje, jugar con los tonos, ver hasta dónde se puede llegar en la forma y cuánto se puede ahondar semánticamente. Y no se trata de la metáfora —recurso que no debería tomarse tanto en cuenta porque el texto pierde mucho por su uso y abuso— sino de los alcances de nuestro discurso.

En el mismo tenor, Mario Montalbetti, en *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*, pone sobre la mesa explorar el poema al cuestionar hacia dónde nos lleva un poema en lugar de lo que significa. Todavía en las facultades de Letras los profesores suelen pedir a sus alumnos formular la cansina pregunta ¿qué significa, ¿qué es lo que tal o cual verso quieren decir? Un poema a veces no significa nada porque no es su intención. No es obligatorio que un poema encierre un secreto místico que es tarea del lector revelar. Esto es un lastre proveniente de la escritura grandilocuente que considera que la poesía sólo se aparece a unos cuántos como si fuese el espíritu santo. «Un poema –dice Montalbetti– es un cambio del estado del lenguaje». Hace poco, al revisar la página oficial de una poeta canadiense, en la sección de contacto, hay un mensaje que dice, además de que no hay garantía de que la cotizada escritora se digne a contestar tus saludos o inquietudes, lo siguiente: «si tu intención es preguntarle qué significan sus poemas estás en el lugar equivocado». Esto, por lo que cito y pienso sobre la

escritura, me resultó revelador. Si seguimos pensando que un poema debe tener tantos significados como misterios también estamos en ese lugar equivocado, posiblemente hasta perdidos.

Dos son los aspectos que me interesan en la escritura: vincular cosas que puedan resultar disímiles, aquello que la poeta norteamericana Kristin Prevallet llama el pensamiento simultáneo, el cual «implica buscar activamente las coincidencias: forzar conexiones con imágenes» y complicar provechosamente las verdades aparentemente sencillas, esto es vincular lo cotidiano, lo que resulte al escritor objeto de estudio – por ejemplo plantas, filosofía, medicina, textos no literarios– con su historia personal. A veces de lo último se puede extraer algo que sabemos o mediante la creación podremos saber, no un conocimiento o esa revelación que no se busca y no importa en un poema. Implica una dirección, un rumbo. En suma: vincular lo aparentemente imposible con lo personal para conducirnos a un lugar. No tiene que ser fuera de lo común. Puede ser un sitio conocido pero visto desde un ángulo en el que no había reparado.

Me gustaría que, cuando se habla de poesía mexicana contemporánea, intentáramos describirla de una manera que no sea contabilizar el uso de figuras retóricas, dejar de basarse en lo que Octavio Paz y *señoros* parecidos consideran lo que es poesía, en pensar que forzosamente un poema entraña un significado y que si no hay epifanía ni lírica perfecta en el texto entonces no hay poesía –esto da para otro texto pero también se debería hacer una crítica a los poemas cursis que estos *señoros* canon de la poesía mexicana escribieron y que de revelador no tenían nada. Esta idea va dirigida especialmente a los académicos que dan algún curso

de poesía en alguna facultad de Letras porque, como lo dije al principio, creen que una crítica es buena o no según la interpretación del poema.

No hay que fiarse mucho cuando se habla de poetas «destacados» de tal o cual generación. Agrupar a algunos –porque no son todos– en un saco puede ser engañoso, incluso provechoso para aquellos cuyo deseo sea la entronización. En todo caso sería hablar de las diferencias. La escritora Cristina Morales dice algo contundente que convendría poner atención para discutir las poéticas de otra manera y comentar de otro modo las características de tales o cuales poetas: «la generación es muy útil para acabar con las diferencias de clase, o a aquellas personas que han vivido en un determinado tiempo [...] acaba con las diferencias de género. Hablar de generación como colectivo de escritores que tienen preocupaciones similares porque han nacido cuando han nacido hace que no sea necesario hablar de lo que nos diferencia como por nuestra diferencia de clase».

Conviene desacralizar lo que se entiende por poesía. Conviene desacralizar a la poesía. Conviene desacralizar a las palabras. Conviene desacralizar a todos los poetas.

Desbaratar lo que se entiende por poesía, desbaratar la escritura, indagar sobre lo que se ha entendido por canon para hacer una crítica necesaria: son los propósitos que me interesan para llegar a algo, a un texto, a lo que sea que mueva, para crear una conversación en torno a esas escrituras que buscan perder la cabeza.

¿Cómo perder la cabeza? No hay que pensar, primero, en qué se escribe, es decir, no hay que pensar desde un principio que el texto será «poema», «cuento», «narración», «ensayo». Mejor pensar qué se quiere escribir y qué recursos van a usarse, qué vínculos, cuál será la investigación.

Cualquier cosa es el punto de partida para escribir algo, no estrictamente debe ser algo personal. Por eso me interesan las asociaciones con objetos y situaciones cotidianas con otras áreas de estudio. No me resulta disímil del todo porque al escribir ocurre un proceso de investigación tanto del tema que se escribe como de quien escribe. Se echa mano de otros recursos, de fuentes, mientras que ocurre un trabajo interior. Hay muchos textos que demuestran impostura si no hay ninguno de estos dos aspectos. Un ejemplo puede ser cuando hay determinado tema recurrente –de moda– en la literatura y de pronto todos quieren escribir sobre eso con la intención de ser leídos, tal vez. Es la peor decisión que se puede tomar. Si se escribe sobre un tema recurrente en un grupo o «generación» la impostura será muy clara. El resultado será un texto superficial, vacío.

LO QUE NO CABE ES LA FORMA

Mario Montalbetti

El poema es, entonces, el arte de la distancia del lenguaje consigo mismo

Según Herta Müller[2], si uno despega las palabras de las cosas, uno se topa con la nada. No con los especímenes de nada que encontramos sueltos en la naturaleza (el abismo, el hueco, los orificios) sino con una nada nueva en tanto ella sólo es posible con la ayuda del lenguaje. Podemos generalizar, entonces: no despegar solamente las palabras de las cosas sino todo el lenguaje del mundo.

Ese es el truco de la prosa. La prosa nos hace ver la nada entre nuestro lenguaje y el mundo. Esa nada puede moldearse como moral, psicológica, política, utópica, pero el signo de la prosa siempre será jugar con el desfase entre lenguaje y mundo, con esos intersticios que nos permiten *ver* la nada como la argamasa madre de nuestra condición.

Ese mismo truco no es suficiente para el poema. El poema lo emplea, sin duda, pero el truco se agota con los límites de la metáfora. La metáfora es la muerte natural del poema y no su condición esencial. Si vemos el poema como un ente esencialmente metafórico, entonces, si el esquema general de la metáfora es [**a** es **x**] el poema (**a**) promete un **x** que sistemáticamente incumple. La metáfora genera un *efecto*, es cierto, que creemos imprime trascendencia, que suponemos lleva hacia otro lugar, pero el poema mismo sucumbe a su propio efecto y termina ardiendo en la gran hoguera de la interpretación. Lo único que resta es «perder el poema»—o como dijo Wittgenstein, uno debe arrojar el poema (la escalera en su caso) una vez que el efecto ha planteado su promesa. Pero la figura del poema-como-escalera permanece románticamente inexplicada.

Badiou lo expresa en estos términos: «el poema es una promesa que no debe ser mantenida»[3] . No debe o no puede, el resultado es similar —pero, ¿qué hacemos con el poema mismo?

2 H. Müller, "Cada lengua tiene sus propios ojos", en El rey se inclina y mata, Siruela, Madrid 2011, p. 11
3 A. Badiou, "El método de Rimbaud...", en Condiciones, Siglo XXI editores, Buenos Aires 2002, p121.

Hay una expresión que usamos cotidianamente que es la de *dar un paso en falso*. Un paso en falso es normalmente entendido como un fallo, como un error de dirección. Si seguimos por ahí, fallamos. Pero fijémonos en el caso literal. Dar un paso en falso es poner un pie sobre una superficie que no está donde creíamos que estaba. Caminamos por la acera y queremos cruzar la calle y no notamos el sardinel que media entre acera y calle. El paso termina encontrando una superficie, pero no es la esperada.

Un poema es un paso en falso en este preciso sentido. La superficie, el lugar, al que va, y sobre el que uno *espera* que se pose, no está en su lugar sino en otro. Es así que incumple su promesa—pero termina cumpliendo otra, de la que no teníamos noticia.

Contentarse con la metáfora es contentarse con la promesa misma, sin averiguar dónde está la tierra prometida o en qué consiste. Una interpretación (que, de paso, tiene la misma forma general que la metáfora: [**a** es **x**]) no satisface plenamente aquí porque siempre deja un resto insondable. Toda interpretación, especialmente las más interesantes, duda de sí misma, ofreciendo sin convicción borrosas visiones metafísicas de **x**—y se recoge en la promesa como goce precario.

La metáfora, como la mentira, tiene patas cortas

El tema de fondo de todo esto es la creencia tenaz de que las palabras (del poema) *nombran* cosas (allá afuera en el mundo). Y regresamos al truco de la prosa, a ver la nada que se abre cuando despegamos el lenguaje del mundo. Pero mientras la prosa puede refugiarse en, o contentarse con, «haber contado una buena historia» o «haber imaginado un orden ético distinto», nada de eso funciona con el poema. La eticidad del poema no es con el mundo sino con el lenguaje mismo y su labor no es la de contar historias.

El poema despega el lenguaje de otra manera—y ésta es, pienso, su diferencia mayor respecto de la prosa. El poema despega al lenguaje de sí mismo; no del mundo. Y lo que entrevemos no es la nada pre-lingüística ni la nada de la prosa sino algo muchísimo peor.

Sospechamos, y con razón, que el poema no es lo que es y nada más. Foucault lo expresa claramente: en el poema «el lenguaje... no dice lo que dice» sino «otra cosa»[4]. Hasta aquí el triunfo de la metáfora parece imponerse inicialmente: **a** es **x**. El poema (**a**) es (o apunta hacia) otra cosa (**x**). Pero el riesgo que sigue es casi inevitable, el riesgo de tomar al poema como un objeto *trascendente*. Y la pura trascendentalidad del poema lo fetichiza al punto de desinteresarnos soberanamente de **x**, de la «otra cosa» que supuestamente el poema está llamado a desvelar. El desinterés (o falta de curiosidad) se acentúa cuando declaramos que **x** es «innombrable» y que lo que hace el poema es «nombrar lo innombrable». La historia de nuestros mejores poemas sería una lista de nombres de lo innombrable. El propio Badiou cede a esta tentación («La poesía es la creación de un Nombre-del-ser anteriormente desconocido»[5]). Con ello, la trascendencia deseada (pero inexplicada) del poema termina sellándose.

¿Y si no se trata de nombres?

A la supuesta trascendencia del poema podemos oponerle una vía que un simple litotes permite. El poema no es trascendente sino no-inmanente. Su no-inmanencia garantiza la idea foucaultiana de que el poema no es sólo lo que es (no dice lo que dice, sino otra cosa), al mismo tiempo que rechaza ese *otro* lugar innombrable al que el poema nos lleva. Pero si es así, entonces ¿qué es **x**—dónde está?

4 M. Foucault, ¿Qué es usted, profesor Foucault?, Siglo XXI editores, Buenos Aires 20013, pp. 44-5.
5 A. Badiou, L'antiphilosophie de Wittgenstein, Nous, Basse –Normandie 2009, p. 46 (la traducción es mía).

La respuesta es simple aunque sus consecuencias no lo sean. En efecto, el poema lleva hacia *otra cosa*, pero esa otra cosa es el poema mismo. El poema se despega del lenguaje para no ser lo que es. El poema sale de sí mismo solamente para regresar a sí. Ese es el paso en falso. Pero cuando el poema regresa a sí mismo, regresa trufado por ese desdoblamiento, de tal forma que cuando se reúne consigo mismo, el resultado es un objeto inevitablemente desdoblado, des-idéntico. En términos platónicos, el poema no nos lleva a la *cosa-misma* (a la Idea) sino a la *misma-cosa* (al poema mismo). El poema describe una parábola que lo despega de sí mismo solamente para estrellarse contra sí mismo.

Hay un episodio temprano de la serie *La dimensión desconocida*[6] en el que un grupo de astronautas se embarcan en un vuelo interplanetario. La nave sufre desperfectos y los astronautas, desorientados, deciden efectuar un aterrizaje de emergencia en el primer lugar que tienen cerca. La nave cae en un paraje inhóspito y desértico. Luego de una serie de incidentes (la mitad de la tripulación muere en el aterrizaje, la otra mitad se pelea por oxígeno y agua) sobrevive uno solo de los astronautas quien decide explorar los alrededores. Sube una pequeña colina y se encuentra con unos postes de teléfono y un cartel que da la bienvenida a Reno (Nevada, USA). La nave había caído de vuelta sobre el planeta Tierra.

Algo similar le ocurre al poema en su viaje para desdoblarse de sí mismo: se estrella contra sí mismo y «conoce el lugar por primera vez».

El poema es, entonces, el arte de la distancia del lenguaje consigo mismo. Aún mejor sería decirlo así: el poema es el arte de la distancia del lenguaje consigomismo.

La consecuencia inmediata de esto es que el poema es un objeto (tal vez el único de cierto interés) para el que no se cumple el Principio de no Contradicción de Aristóteles. El poema es un objeto tal en el que

6 Temporada 1, episodio 15 ("I shot an arrow into the air") de 1960, dirigido por Stuart Rosenberg, cuyo título proviene de un poema de H. W. Longfellow.

se da [a & –a]. He repetido varias veces un hermoso haiku de Ikkyu, pero lo repetiré una vez más porque ilumina singularmente este punto:

> Una barca es y no es.
> Cuando se hunde
> ambas desaparecen.

Fijémonos bien en lo que ilumina: cuando la barca, que es y no es, se hunde, *ambas* desaparecen. Primero, *una* misma barca es ambas. Segundo, cuando esa única barca se hunde, no queda ninguna, en especial la que no es. Es decir, no queda aquello a lo que supuestamente nos conduce la versión metafórica del poema. El poema *es* en su ser y en su no ser juntos, reunidos en un solo objeto imposible. No hay forma de tirar la escalera de Wittgenstein para abrazarnos a lo que deja ver sin ella. Si arrojas **a**, arrojas **x** al mismo tiempo. Y, finalmente, tercero: este desdoblamiento des-idéntico del poema (que es y no es) es constitutivo del objeto mismo y no de un perspectivismo subjetivo.

Claro, la cuestión es definir cómo hace el poema para despegarse del lenguaje—qué fuerzas, torsiones, presiones emplea para hacerlo. Si no se trata de nombrar (de «nombrar lo innombrable»), si, como decíamos, no se trata de nombres, que son los instrumentos primarios de la metáfora, entonces se trata de confrontar aquello que *no* es metaforizable.

Hay dos cosas que no son metaforizables. La primera es la metáfora misma: no hay metáfora de una metáfora o, lo que es lo mismo, la metáfora no es nombrable. Tiene patas cortas. Esto probablemente se sigue del hecho de que la metáfora no debe ser tratada como sustitución sino como *predicación*. En efecto, cuando decimos *el tiempo es oro* no queremos decir que el significante «tiempo» es *sustituible* por el significante «oro» (adversus Lacan). Lo que hacemos es *predicar* de «tiempo» uno (y sólo uno) de los rasgos asociados a «oro». Decir *el*

tiempo es oro es decir que el tiempo es valioso, no que el tiempo es amarillo, ni que es un metal, ni que es soluble en agua regia. Por lo tanto, parece evidente que lo que está en juego no es sustitución sino predicación. Ahora bien, si la estructura de una meta-metáfora sería «[c es [a es b]]» (donde [a es b] es una metáfora) parece imposible forzar que dicho segmento, [a es b], *predique* algo de [c]. Si no hay predicación sino, aquí sí, posiblemente sustitución, no es extraño que no haya metáfora de la metáfora.

La segunda imposibilidad de metaforización concierne a la sintaxis. «La sintaxis no es poetizable» escribió Badiou cuando analizaba poemas de Mallarmé[7]. Aquí también, esto equivale a decir que la sintaxis no es nombrable, la sintaxis no tiene nombre. Pero este caso me parece más interesante que el anterior. El poema no puede *decir* nada de la sintaxis, de la sintaxis que emplea para articularse. Sólo puede *mostrar* sus efectos. Por eso es tan importante ese grupo de poemas que César Vallejo escribió en setiembre de 1937, apenas 7 meses antes de su muerte, porque en varios de ellos Vallejo razona la relación del poema con la sintaxis. El poema central de este grupo es, sin duda, «La paz, la avispa, el taco...» en el que la sintaxis ha sido abolida (casi, hay remanentes como pecios de un naufragio) y la falta de articulación entre los significantes no hace sino evidenciar el peso imposible que la sintaxis tiene en todo esto. Al tratar de despegar la sintaxis de las palabras Vallejo crea un engendro singular, una nada muy distinta—que ha tratado de ser paliada por algunos comentaristas diciendo que se trata de un «poema experimental».

Si la metáfora es el límite muerto del poema, la sintaxis es su límite vivo. Entre ambos límites, asoma este objeto imposible que es el poema: el objeto que es y no es a la vez, el objeto que se zurra en el Principio de no Contradicción. Pero no como un alarde gestual anti-aristotélico, sino como necesidad intrínseca. El poema *es* esa contradicción: a = –a.

---

7 A. Badiou, "Philosophie et poésie : au point de l'innommable" en Que pense le poème ?, Nous, Caen 2016, p.75.

No se trata de nombres, por lo tanto. Todos los nombres (nombrables e innombrables) como destilados metafóricos del poema caben dentro de él sin problema. Lo que no cabe (en el poema) es la forma.

VARIACIONES SOBRE EL POEMA CON FONDO DE TRISTAN ALLEN

José Agustín Solórzano

No vaya a ser el poema, otra vez, esa navaja que le corta los labios a las flores

Uno

Dos

Elementos de la comunicación:

Emisor -> hombre o mujer que, independientemente de su motivación, persigue a un conejo blanco

Receptor -> mujer u hombre que, independientemente de su estado de ánimo, es un agobiado ser humano disfrazado de conejo blanco

Mensaje -> un conejo que, independientemente de su color, es blanco

Canal -> un sombrero de mago del que, independientemente de su profundidad, aparecerá, sin mayor magia, la dolorosa ausencia de un bello y blanco conejo

Código -> decimal, binario, lingüístico, qué más da si el conejo bien pudiera estar muerto.

Contexto:

Tres

El poeta:

Adán Valparaíso nació un día en que Dios estuvo más sano que nunca. Ningún Heraldo funesto tocó la puerta de nadie aquel día. En el silencio de las puertas y bajo un relámpago de silencio el llanto de Valparaíso fue

una carrera de pianos. La fórmula uno de los solos de piano, el piano forte de un idilio de cascadas.

Cuatro

Allen toca la puerta
la puerta es un piano
los pianos son un portal
un sombrero de mago

del otro lado el poeta
confundido
tratando de adivinar
si para entrar
se jala o se empuja

Cinco

tunnel music:

Seis

Adán fue el primer imbécil
le dijeron que no comiera manzanas
pudo comer mango, guanábana
naranja, una sandía

el paraíso era un enorme mercado frutal

pero comió manzana

y culpó a su costilla
la costilla de Adán
hoy recorre los laberintos del YouPorn
es violada, comida, amordazada
le ha crecido la carne alrededor
los ojos le han crecido infinitamente
son de una profundidad dolorosa

la pequeña costilla de Adán
como un blanco conejo
recorre las calles oscuras de los hombres
y gime
busca la salida de este sombrero

no hay magia que le cure
y repite: «un jodido mango, Adán
una guanábana, una sandía para ti solo
pero escogiste la manzana

y hoy me escribes poemas
pidiéndome perdón
te perdonaría tu puta madre

pero ni eso tienes»

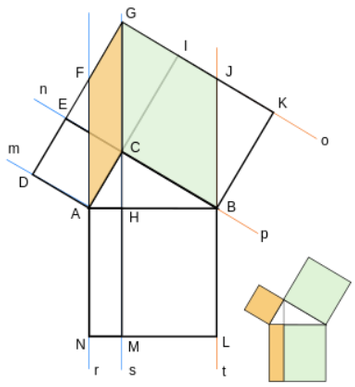
Siete

El poema:

1. No vaya a ser el poema, otra vez, esa navaja que le corta los labios a las flores.

2. Los pitagóricos persiguieron y asesinaron a otros matemáticos que diferían en tanto el mundo no era la obra de un geómetra, ni los números los ladrillos de la realidad. El hereje: Hipaso de Metaponto. Su crimen: demostró que

existían números irracionales. Su castigo: murió ahogado en el mar. ¿Qué sabemos?: que la suma del cuadrado de los catetos es igual al cuadrado de la hipotenusa. El poema:



3. *for (int i=0, i<belleza.lenght, i++)*
   {
   System.out.println ("Toda esta divertida basura que desaparecerá");
   }

4. A los conejos bebés se les llama gazapos.

5. Desde lo más hondo de mi ser os digo: esto no es un poema. Ayuda.

Ocho

Adán Valparaiso se preguntaba si los ordenadores acabarían con la belleza. No, le dije, los ordenadores son finitos, sus tareas deben tener un fin. No hay, ontológicamente, una forma de que una máquina extermine a la belleza.

¿Has escuchado de los ciclos *for* infinitos? No existen, es sólo una forma de llamar a una iteración que no tiene instrucción de salida. Pero terminará, claro. Cuando se acabe la energía, cuando alguien, fuera de la máquina pulse un botón o destruya el procesador.

Toda esta divertida basura desaparecerá.

Nueve

J'ai perdu mon corps

Diez

Pienso en la literatura como en cuaderno que cargamos a diario
en el que anotamos casi cualquier cosa
un cuaderno que alguien encuentra no sé
en cualquier lugar por accidente y lee

¿Qué lee ese desconocido
    en el cuaderno de aquel otro desconocido?
¿Qué mira el sujeto tras de la ventana del otro?
¿Su paisaje o el paisaje del otro?

¿Es su mirada o la mirada del otro
    la que inventa la ventana y el paisaje
    luego de la ventana?

La libreta no es el objeto
ni el escritor el sujeto
    ambos son puentes
    espejismos
donde el rostro de un desconocido
mira el mundo
    que en ningún sitio existe

sino en su rostro: espejo
de otra mirada que cae
en la trampa de inventarse a sí misma.

Berkeley estaba seguro de la *no-existencia* de la materia. Para él sólo puede existir lo que es capaz de *sostener* un objeto o una idea. Para decirlo de otra manera: la materia no existe, existen las ideas sólo en tanto son concebidas por la mente. Luego, Dios es la mente que concibe el mundo en el que nosotros *percibimos* las ideas como objetos. Pero el objeto es nada, apenas un holograma que surge de nuestra percepción. La materia es como la música, no existe si no la percibimos.

Si queremos contemplar el hermoso árbol de la ciencia, cuyo fruto es excelente y está al alcance de nuestras manos, sólo necesitaremos descorrer la cortina de las palabras.

Es el lenguaje en Berkeley el que nos impide *ver* el mundo
pero paradójicamente sólo a través de las palabras podemos acceder a la idea
y por tanto al concepto del objeto
así:
si no hay palabra no hay idea y la materia no existe
pero es el lenguaje la única barrera entre la naturaleza y el ser humano.

La primera novia que tuve escribía en una libreta
de la que apenas recuerdo llevaba una tira de Mafalda
pegada a la portada

siempre que me acercaba la escondía

y yo preguntaba si algún día iba a mostrarme su contenido
me dijo que sí

nunca lo hizo

luego de las dos breves semanas que duró nuestro noviazgo
llegué a verla garabateando en aquel cuaderno
camino a casa me inventaba lo que pudiera estar escribiendo
más que olvidar el tacto de sus manos
la caricia todavía infantil de sus labios
me dolía saber que jamás leería aquellas amorosas y
juraba, apasionadas palabras que
tras la figura regordeta de Mafalda
seguro me dedicaba

pero ahora sé que con el paso de los años
leí el contenido de sus notas
que letra a letra fui descubriendo
que lo que la muchacha de catorce escribía
era nuestra historia
        una estúpida y cursi historia de amor

lo sé porque antes de quemarlas releí mis viejas cartas

guardadas en una caja de zapatos
se empolvaban las notas sensibloides de mis primeros amores
tarjetas de felicitación y los buenos deseos
de gente que jamás volví a ver

escritas en el *sencillo lenguaje de la vida*, que diría Nogueras
aquellas cartas apestaban a adolescencia, a semen rancio
a noches enteras pensando en el futuro mientras aprendía a fumar
con esfuerzo, como aprendí a desamar y a cantar canciones de Sabina

en la libreta de aquella muchacha tonta
está, sin duda, todo esto que hoy escribo
y ella, como toda cursi enamorada
        no lo sabía.

El materialismo de Kant y el rápido ascenso de la filosofía natural excluyó a Berkeley como una extravagancia curiosa para la ciencia ficción, pues sus ideas, aún en la actualidad, siguen dando de comer a la fauna hollywoodense y a los recién llegados hacedores de series a la Netflix.

Sin embargo, el camino de la física cuántica y el famoso —y prácticamente inentendible— principio de incertidumbre de Heissenberg hurgó en otros derroteros y está recuperando las ideas del filósofo inmaterialista para demostrarnos, espectadores boquiabiertos, que el Universo como lo conocemos no existe. No más el átomo como la última partícula indivisible. Berkeley decía: «... la infinita divisibilidad sin excepción alguna y basándose en los principios recibidos. De ello se sigue que hay un número infinito de partes en cada partícula de materia, las cuales no son percibidas por el sentido». ¿Has escuchado sobre la teoría de cuerdas? La materia que vemos, todo esto, los átomos y la luz, no son sino *formas* en las que *vibran unas pequeñas cuerdas.*

Otra vez Berkeley:

«... hay ciertas ideas en la mente de Dios, las cuales vienen a ser señales o notas que le sirven de dirección para producir sensaciones en nuestra mente [...]; algo muy semejante al modo en que un músico es dirigido por las notas musicales para producir esa armoniosa serie y composición de sonidos que recibe el nombre de *melodía*, sin que quienes escuchan la música perciban las notas, y las ignoren por completo». Y termina, como si le hubiesen preguntado su opinión sobre la teoría de cuerdas: «Pero esta noción de materia parece demasiado extravagante como para merecer que se le refute».

¿De quién es la historia que yo escribo en este cuaderno?
¿la de la niña que creyó amarme
la de la mujer que amé y que nunca supe si me amaba?
¿la vida de quién borro a cada paso en este libro?

La literatura es una libreta que a diario cargamos, Adán
le digo a mi amigo muerto
        y él me contesta, mudo, como una montaña de papeles en el escritorio
¿qué hago con una vida que no me pertenece?

creemos que morimos y ahí acaba nuestra historia
pero no es cierto
la vida siempre es un libro que dejamos a medias
porque se necesita más valor para poner un punto final
que para escribir un nuevo verso:
eso lo saben todos los médicos y todos los poetas

y ¿quién responderá a mi pregunta
Adán, quién va a firmar la mierda que escribes?

Le dejo al lector la página final para que la firme
o remate de un escupitajo

aunque siempre es una salida fácil
        la poesía nunca estuvo presente en este mamotreto
        pero tampoco afuera

el mundo siempre fue un lugar vacío
sin cuadernos ni muchachas enamoradas
el mundo, para una carta de amor es demasiado
para un poema de amor muy poco

más vale lanzar una última carcajada
porque toda esta divertida basura desaparecerá

os digo

Once

Intento dejarlo pero vuelvo a este cuaderno como el penitente al dolor.
Sólo quiero unos pesos, algo de dinero para pasar un año malviviendo.
Cómo más se puede vivir en un mundo como éste.
Pero la poesía no deja dinero.
Ni el amor la felicidad.
Y aquí no hay poesía.
Ni felicidad en ningún verso.
¿Es esto un verso?

Alguna vez intentamos definir el verso. Borrachos. Adán y yo veíamos nuestras copas y pensábamos qué cosa era un verso. Una lista de supermercado con un buen título; una sucesión de números irracionales: enjambres de versos.

Buzz
Sssssszzzhum

Hoy no estoy ebrio pero como si lo estuviera.
Vengo a este cuaderno como intentando liberarme de mí.
Y el poema está en los puntos. No. En los versos.
Nunca nos convenció ninguna definición.
Un verso es un verso, carajo.
Siempre zanjaba así las discusiones el buen Adán Valparaíso.
Tal cosa es tal cosa, carajo.
Si podemos decir verso y entendemos algo por ello.
Entonces un verso es un verso.
La poesía es el arte de romper las palabras.
También eso lo dice Adán.

De rebanar el hilo análogo de lo que hablamos.
Cortarlo. Hacerlo discreto.
Para la poesía un verso NO es un verso.
Sólo para la poesía el verso NO es un verso.
Aunque para el lenguaje común un verso sea sólo un verso.
Es otra cosa.
¿Qué?
Yo qué chingados voy a saber, coño.
Así zanjaba la discusión Adán.
La poesía es la poesía, carajo.

Y hablaba así.
Como si fuera la voz en un libro.
Una voz que ya salía como si fuera a imprimirse.
Como si no fuera una persona.
Sino un hijueputa de palabras.
Sólo un prototipo de escritor.
Que no fue.

Él siempre dijo que quien esperaba dinero de la literatura merecía morir en la pobreza.
Él murió. Qué importa si en la pobreza. El tipo está muerto y los muertos son todos pobres.
En los bolsos trae un puño de tierra y entre los dientes sólo tierra le queda.
Por eso les doy sus manuscritos, miserables jurados.
Léanlos como si leyeran las ofensas que él les prodigaba.
A ustedes, insulsos vividores de la literatura.
Y a mí. Parásito que me aferro a sus quijadas.

Hombres de literatura, puff.
A otro perro con ese hueso.
Decía Adán, masticando un pedazo de carne.

Esos son payasos que pusieron en la entrada de su carpa:
«Academia de literatura».

Hasta la mierda tiene clientes, amigo.
Y el circo da de comer a los charlatanes.
Decía Adán, acariciando a un viejo conejo.
Nunca voy a meter a este animal al sombrero.
Yo no soy un mago de las letras.
Nada oculto. Ni el hambre ni la rabia.
Y el viejo conejo me miraba.

Yo envío este cuaderno a dictamen.
Abran el ataúd donde yace el cadáver de un conejo.
Huele todavía a la mediocridad de los simples.

Ustedes, infames jurados.
Lo he pensado tanto.
Lo sigo pensando todavía ahora.
Qué mirarán en esta tumba.
¿Un hombre?
¿Un poeta?
¿Su propio relincho de caballo herido?

¿Qué escuchan cuando mandan a la trituradora esas páginas? Lo he pensado. Lo hablé también con Adán alguna vez. Ustedes miran la portada con la dedicatoria sensibloide, con la tipografía garigoleada y la foto del quiosco del pueblo y, joder, condenan aquel engargolado a la basura. Si apenas comienzan a revisar tal vez dejen escapar una risa burlona, si están por terminar, se encabronan. Lo lanzan contra el piso y dicen: otro que se cree poeta.

Pero cuántos huesos rompen cuando destrozan ese manuscrito. A un joven estúpido que se masturba esperando el día de los resultados le están escupiendo en la cara. Al viejo joto del pueblo que escribe sus

versos desde la secundaria y que hoy tiene sesenta y cuatro años le están rompiendo los últimos dientes sanos que le quedan.

Ustedes son unos hijueputa. Porque nadie, ni ellos, ni ustedes, ni yo somos unos poetas.

Somos, si acaso, un grupo de pendejos que compramos papel y tinta en el supermercado para escribir que nos está cargando la chingada.

¡Qué privilegio!
El nuestro de poder gastar en las copias y en los engargolados.
Para que un trío de sádicos se divierta haciendo malabares con nuestras inseguridades.
Y el suyo, no se diga, de poder elegir a quienes comerán en la mesa de los iluminados.
Pero nadie nos ilumina, les digo.
Estamos a oscuras, amigos.
Y perdonen que les hable de tú.
Pero a estas alturas yo ya no quiero que me juzguen.
El silencio que viene luego de cerrar este libro nos juzgará a todos.

He venido a orinar el cadáver del conejo.
Si quieren saber que es la poesía.
La poesía es la poesía.

COÑO.

LA DESAPARICION DEL MAGO Y SU IMPERCEPTIBLE RETORNO

Salvador Gaete

El poeta [...] ha sabido dar el paso que separa a la magia del acto de magia

Al menor descuido confundiréis las señales de ruta
y de esta vida al fin, habréis perdido toda esperanza

Juan Luis Martínez

Hace un par de años, una corte de Estados Unidos, obligó a David Copperfield a revelar el truco de magia con el que había hecho desaparecer a 13 personas en un hotel, esto, luego que uno de los voluntarios en el espectáculo sufriera un accidente. El resultado en estos casos siempre es decepcionante (un pasillo escondido, un cálculo matemático, etc.), una vez descorrida la tela lo que asoma es un tedioso, y muchas veces rudimentario, trabajo previo sosteniendo un liviano segundo de espectáculo. Sin embargo, aproximadamente desde hace dos décadas abundan programas televisivos, donde magos profesionales exhiben los mecanismos utilizados para engañar a la audiencia, dando un paso en el camino benjaminiano desde el mago al cirujano, trasladando el valor del ilusionista al plan perfecto. Véase en este sentido la taquillera película dirigida por Leterrier, Now You See Me, donde más increíble que el qué es el cómo, transformando a un grupo de magos en una suerte de conspiradores donde el súper poder está puesto en la performance meticulosamente diseñada. Es decir, dando por descontado la ingenuidad que supone concebir la existencia de la magia, se decide desmitificarla para mitificar la operación.

En poesía, el globo se reventó hace mucho, pongamos que desde Parra el poeta le pertenece más a este mundo que al otro, desde ahí en adelante la cámara ha mostrado la cámara, el foco y hasta el backstage, pasando por la antipoesía, la metaliteratura, el minimalismo, el enfriamiento del poema y otros trucos. La desmitificación del poeta como mago ha centrado la atención sobre el mesón del alquimista.

El poeta es un dador de sentido. Las palabras tienen un valor más allá de su significado y más sutil que su significante y se relacionan entre

sí secretamente, el poeta las ordena para que digan lo que no dirían por voluntad propia. Sin embargo, nada sucede si no se planifica, si no se disponen falsos paneles en la trastienda del ilusionista. El poeta toma elementos para realizar una composición (habría que volver a esa vieja palabra en todas sus acepciones, ya sea juntar las partes para formar un algo, o arreglar una cosa deteriorada, o restituir la salud. Cada una de estas definiciones y todas ellas refieren a la operación en torno al poema). Pienso en una pintura de Juan Dávila en 1994, que hacía aparecer un Simón Bolívar trasvertido, montando a caballo y exhibiendo los senos, ese mural dice lo que cada uno de sus fragmentos no se hubiera atrevido a decir, no es diferente el Che Guevara sexualizado por Ginsberg, o actualmente las tres Marías doblemente degradadas de Héctor Hernández. En su operación el poeta mezcla palabras cargadas transmutando el sentido. Ha sabido dar el paso que separa a la magia del acto de magia.

Siguiendo la imagen benjaminiana (mago-cirujano) debemos poner especial atención al factor distancia. La operación en torno al poema ha tendido a reducir a cero el trecho existente entre el poeta y su objeto hasta penetrarlo quirúrgicamente, la poesía de Carlos Cociña es un célebre ejemplo al respecto. Esto debido a la creciente desconfianza que el poeta mantiene con el mundo (objeto) tendiendo a degradarlo más que a ensalzarlo. Recordemos que para sublimar se requiere por sobre todas las cosas mantener la distancia, el ejercicio contrario, profanar, obliga a tocar, truncar, torcer, para al final de la composición obtener «una imagen despedazada muchas veces, cuyas partes se han juntado de acuerdo a una nueva legalidad» (Benjamin). Es el caso sin duda del Bolívar de Dávila, citado previamente, y de los ejemplos que lo acompañan. No es casual, haber incluido a un pintor como muestra, puesto que dichos procedimientos técnicos son propios del arte en general desde la irrupción del montaje cinematográfico, esta es la razón por las que actualmente en poesía, se repita la máxima «extremar la escritura» descategorizando los géneros, la búsqueda del poeta no es un camino descontextualizado del mundo del arte. Paralelamente, surge el

asunto de la biografía y sus estrategias (aunque actualmente los poetas usan la palabra trayectoria), recordemos que al mago (religioso) precisamente lo que le otorgaba autoridad era la distancia, desaparecida ésta queda el camino de la representación, la performance.

«Los poetas se odian —escribía una joven Malú Urriola— toman juntos pero se odian. Así mismo escriben los unos para los otros» (Lihn). Las relaciones dislocadas rebasan las existentes en el texto, al igual que las palabras en un verso, los poetas se incomodan estando juntos y el libro que más discuten es uno de arte, escrito hace mucho por Sun Tzu, de él aprendieron que a veces es necesario quemar las naves y quedar atrapados entre la vida y el mar, por lo que cada escritor sabe que la estrategia de un poema es también la estrategia de la vida, se sabe que las palabras al igual que las armas no son cargadas por el diablo sino por quien las dice, aunque cada vez es más recurrente en las revistas literarias publicar previo a un poema los grados académicos del autor, (como si eso garantizara algún talento prodigioso), sabemos que la exigencia real es una consecuencia mínima entre cómo se vive y lo que se dice, el poeta compone su propia vida.

Hay una película de Cristopher Nolan que resulta ilustrativa, se trata de Prestige (2006), donde dos magos de principio de 1900 compiten entre sí enfermizamente, saboteando y robándose trucos cada vez más arriesgados. El costo que deben pagar para alcanzar el prestigio es la degradación, dispuestos a engañar, no sólo al público, si no a sí mismos y a su entorno manipulando además de la identidad su propio ser (la discusión autor-original se torna interesante). Rivalidad y prestigio parecen hermanarse, el riesgo se da por consecuencia. La escena final de la película se da en el sótano (al interior de la máquina de ilusión). Los protagonistas reaparecen después de haber «muerto», revelando cada cual su truco más extremo, sin público, solos, el uno para el otro. El auténtico prestigio solo lo puede brindar aquel que cumple la función de par, aunque rival, aquel que sabe o puede adivinar los mecanismos, las estrategias y el costo a pagar. Paradójicamente, y esto es lo maravilloso,

el verdadero reconocimiento viene precisamente de quien, el artista, el mago, el poeta, se debe diferenciar.

Si asumimos con seriedad que prestigio y rivalidad son imprescindibles como motor de la tarea creadora, y que la intensidad del riesgo depende de dicha tensión, debemos concluir que el poeta es un estratega natural, pues este binomio (prestigio-rivalidad) lo ha de encontrar tanto al interior del poema, en cuanto a su lucha distorsionadora de sentido, como en su entorno o escena literaria, donde el éxito suele asociarse con sospecha. Permítanme, en este punto volver por un segundo a Cristopher Nolan, quién nos enseña que un acto de desaparición de un mago requiere, la mayor de las veces, la utilización de un doble. En la práctica, aquel que desaparece, cayendo a una bolsa de aire expulsado del escenario, es reemplazado por su clon, el que reaparece milagrosamente recibiendo los aplausos, momento del espectáculo que los magos han bautizado como «prestigio». Asimismo, en la poesía contemporánea, la performance de la vida exige la caída del poeta (degradación), para que su doble reciba el reconocimiento al interior del poema. En torno a esta operación se mueven las estrategias del poeta para conseguir su éxito. Por cierto, si descorrimos la tela encontraremos cálculos matemáticos y pasadizos secretos. Cosas propias de un acto de magia.

ANTIMANIFIESTO

Brenda Ríos

Este mundo no fue mejor antes
No existe un antes
Pase al pizarrón y explique esto como si fuera la primera vez

hoy le dije a una amiga
que debía comprar un
satisfayer pro
incluso le aseguré una
mayor felicidad que la de
la verdadera publicidad
del anuncio

estaba harta de escuchar
su charla de hombres
necesitar hombres
comerlos
cogerlos
no puede pensar en nada
más.

le mandé el link y le dije:
Libérate, coño,
sé un pueblo libre
hazte responsable de tu
placer

Satisfyer Pro 2 de Próxima Generación - Estimulador de Clítoris con Tecnología de Pulsos de Aire - Tecnología de Onda de Presión de Succión del Clítoris Sin Contacto, Impermeable, Recargable
por Satisfyer
4.2 de 5 estrellas 8,743 calificaciones | 19 preguntas respondidas
Precio recomendado: $1,990.00
Precio: $1,249.00 ($1,249.00 / Recuento para)
Ahorras: $741.00 (37%)
Solicita tu tarjeta Amazon Recargable y obtén $100 de descuento en tu primera compra mayor a $500
Tamaño: Pro 2 Next Gen
ESTIMULACIÓN CLITORAL CON TECNOLOGÍA DE PULSOS DE AIRE: El Satisfyer Pro 2 utiliza tecnología de onda de presión sin contacto para proporcionar sensaciones de succión y pulsaciones, similares a las sensaciones que siente durante el sexo oral.
TRANQUILO Y DISCRETO: El Pro 2 tiene un motor más fuerte que su predecesor, pero es más silencioso y discreto que nunca. Cuando la cabeza de silicona que protege la piel rodea su clítoris, ¡apenas escuchará un sonido!
11 INTENSIDADES: Con el nuevo diseño de botón, puede aumentar o disminuir fácilmente la intensidad del Pro 2. Y con once intensidades para cambiar, está seguro de encontrar el punto dulce que le brinda placer intenso.
IMPERMEABLE: El Pro 2 tiene una clasificación de impermeabilidad IPX7, haciéndolo perfecto para el baño. Está protegido contra la inmersión en agua de hasta un metro de profundidad y hasta treinta minutos de uso.
DISEÑO OPTIMIZADO DE LA CABEZA: La cabeza, hecha de silicona que no daña la piel, ahora es más grande y más ancha para que pueda rodear su clítoris de manera aún más efectiva, permitiéndole olvidar el mundo mientras
[le brinda estimulación.

no supe de ella por meses así que pasaron dos cosas: o compró la chingadera ésa
o encontró un amante, pero al menos me dejó en paz

¿de qué sirve esto para comprender cómo se escribe poesía?

mire usted, no tengo la menor idea

salga entonces, esta tarde, por decir algo, a la calle
vea ese altar a la virgen
preste atención: ¿las flores son naturales o de plástico?

en la tienda de abarrotes cuente
sin que tenga que ser preciso:

de cada diez personas ¿cuántas compran alcohol?
¿se ven aseadas?

¿su vecindario está en buen estado?

¿qué pensó cuando era niño sobre crecer?
¿su padre le propinó alguna que otra vez una paliza?

¿volvió a tener esa sensación en su vida adulta de pasar al pizarrón para hacer un ejercicio
de gramática o álgebra y sentir todos esos ojos encima de usted
como si fuera a salvar el mundo?

inserte aquí la imagen de usted a los 8-9 años

Marlon Brando y Marilyn Monroe eran pobres de chicos
muchas veces no tuvieron dónde dormir
muchas veces fueron golpeados

y, sin que nos sorprenda el azar, ambos amaban los excesos

eran hermosos, eso lo sabían
y la belleza, por donde se vea, es un peso enorme
entre más pronto uno se deshaga de ella mejor
es un escudo, la apariencia,
lo que está dentro daría miedo

los seres humanos tenemos una piel dura
cuesta mucho atravesarla
adentro hay una constelación
hecha de sangre y arterias
cuando estamos felices nos iluminamos
como aurora boreal
pero eso sucede pocas veces

inserte aquí la primera imagen de una aurora
boreal que aparezca en google
yo hallé ésta:

hace unos meses un ex me dio un cuaderno
dijo: Ahí está todo lo que pienso de ti
lo abro
las hojas, todas,
están en blanco
supongo eso quiere decir algo

esta tarde apareció una nota que me impactó
y no hablo de los acontecimientos trágicos del mundo
o del país, que abundan
sino que otro ex mío es el nuevo galán de la ex esposa (*el ex de la ex*:
debería haber un nombre para eso) de un hombre del gabinete
presidencial
un héroe por donde quiera se le vea
el hombre del momento: guapo, educado, carismático
es lo más cerca que he estado —y estaré— del poder
entendido este como un factor bizarro donde unas personas ocupan
cargos
tienen reuniones y deciden cosas

me encantaría decirle al político No pasa nada, queridito,
tu mujer no está en buenas manos, mira, ese tipo vive en un
departamento que le compró su papá
pero no tiene un peso
tú estás a una aureola boreal de él (no tengo la menor idea si eso puede
ser medido en distancia)

yo coleccionaba ex, eran figuras de cerámica en la vitrina
como las que atesoran las mujeres mayores
pero uno se aburre de limpiar el polvo
las cosas acumulan polvo
¿qué decía Carl Sagan? ¿Polvo de estrellas? pues ése también hay que
limpiarlo
como una hoja en blanco

aquí está insertado un cuaderno nuevo que comienza:
No tenga usted miedo de la belleza
Camine derecho
Tenga bondad, invéntela
Nos hará falta en breve

Este mundo no fue mejor antes

No existe un antes

Pase al pizarrón y explique esto como si fuera la primera vez

UNA METÁFORA ANTIGUA

Diana del Ángel

Callarse hasta camuflarse con el paisaje

Quizá sea como observar pájaros. Se requiere paciencia y entrenar la mirada. Callarse hasta camuflarse con el paisaje. Entonces la criatura aparece ante nosotros, se posa en una rama, se limpia las plumas, voltea la vista de un lado a otro, caga y se va.

UN POEMA ES ENFERMEDAD, REMEDIO, PLACEBO Y NINGUNA DE LAS ANTERIORES

Emersson Pérez

¿Un poema, la llave
la enfermedad, el espejo, un movimiento telúrico?

Les voy a contar una historia
cuando adolescente escondieron mis diarios de vida
olvidé la pequeña llave y era muy valioso para no seguir escribiendo.
Descubrieron también, mis miedos, mi pudor, mi ira
mi inexperiencia desnuda pasó a ser caso de psicólogos escolares.

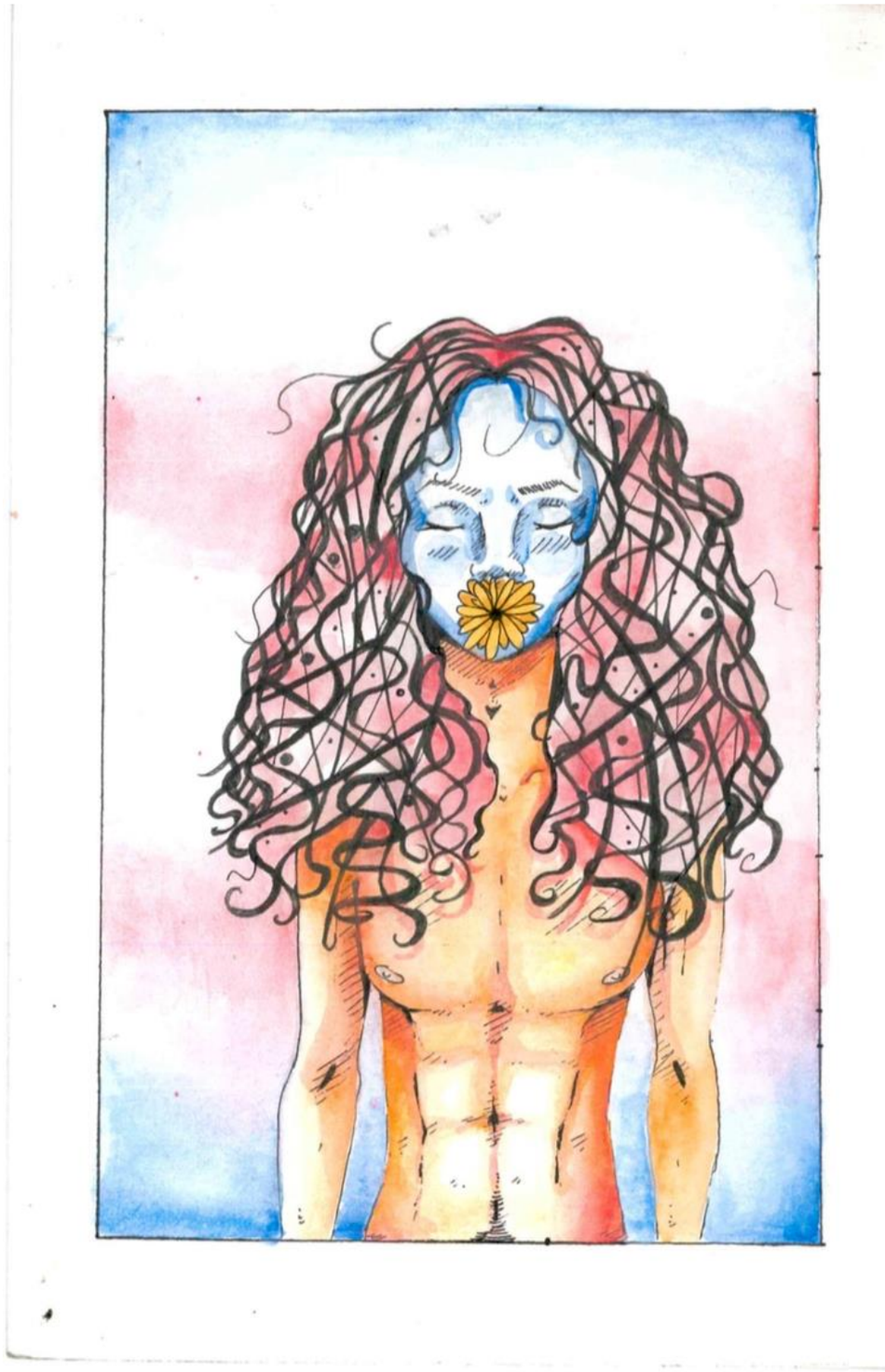
Debido al pudor, pero también a la «pulsión de escritura»
comenzaron los poemas, como artificio, como engaños
como remedios, alguien me dijo,
seguramente fue en algún libro
que escribiera cuentos, que disfrazara personalidades
por personajes, pasaba horas maquillando en X o Y, en A o en B.

Me pasaba horas tratando de conjugar en un ditirambo,
de entrar en distintas puertas
hasta que me puse a soñar con la puerta del inconsciente
con una libreta sobre la caja que hacía de escritorio
anotaba mis sueños, algunos se realizaron,
la puerta espejo de la realidad.
Fue cuando nuevamente me trataron de enfermo
—no puedes pasar tantas horas durmiendo, hay un mundo aquí afuera—.

Conocí el sexo, conocí la calle y sus pandillas,
las drogas, los escenarios, el fracaso, me convertí
en ladrón, estafador,
robaba versos de canciones en la radio,
cambiaba las letras de mis discos favoritos.

¿Un poema, la llave
la enfermedad, el espejo, un movimiento telúrico?

El océano, un universo paralelo, *fake news*, un meme
o una pandemia, aún estoy aquí tratando de cruzar el portal.



NEUROTEJIDOS Y VOCABULARIOS

Leonorda Antonia Gallardo Elgueta

Técnica: Tira líneas y acuarela

2020

[MÁS ALLÁ DEL LENGUAJE | EL CUERPO]

Ingrid Bringas

Escribir cuando se está en casa | abandonarse a la escritura

La poesía hecha por todos, como un laberinto textual | corpus y fusión |
una casa | una máquina de escribir | relámpago | irrupción | monográmatico |
escribir cuando se está en casa | abandonarse a la escritura |
penetrar en la maleza | decir lo indecible | el cuerpo | la compañía de los animales |
el silencio |
cuerpos violentos | los retratos | construir una casa con el lenguaje | el poema como vestigio|
emancipar el poema | oírlo | verlo | tocarlo
extracción del cuerpo | el poema como visión profética |representar lo irrepresentable|
poesía lúdica | espacio otro |
lenguaje otro | escribir es no hablar | accidente doméstico |
poema multiforme | construir con el lenguaje | fronteras | reescrituras epígrafes |
idioma que no conozco |
destrucciones | palabras ocultas | cuerpo alma | cuerpo psique |
ojo | escritura bilateral |
espacio corporal |
locus amoenus |
cajas chinas | dentro fuera | ojo | boca | espacios corporales | silla de madera |
subconsciente | paisaje infinito |
poesía vertical | sonido | lengua materna |
lalengua.

UN GESTO SUBVERSIVO SOBRE EL RECUERDO DEL COLOR GRIS DE LA NIEVE

América Merino

El mundo es un oleaje
atravesado por largos reflejos, sin fondo

En pleno invierno de 1945 y sobre la nieve sucia de Auschwitz, Primo Levi junto a su amigo Charles depositaban el cadáver de uno de sus compañeros de habitación. La fosa común estaba hace tiempo llena. El cuerpo les parecía ingrávido. En ese momento llegó el ejército ruso, que en realidad eran cuatro jóvenes que venían a caballo: con un brazo sostenían las riendas y con el otro, sus armas. Entre el gris de la nieve y el gris del cielo, caminaron soportando la culpa de los hechos cometidos por otros, que no debieron haber ocurrido jamás.

Primo Levi, antes de ser escritor, fue un científico. Obtuvo su doctorado en Química en la Universidad de Turín y luego se fue al norte de Italia a trabajar. Cuando fueron invadidos por los nazis, Levi se encontraba en Milán y se unió a la resistencia. Tenía 25 años. Fue capturado y torturado para luego ser llevado a Auschwitz, un lugar del que nunca había escuchado hasta ese instante. Lo subieron al vagón de un tren donde iban tantas personas que, para poder dormir recostados sobre el suelo, tenían que hacer turnos. El viaje demoró 15 días. Al momento del arribo, algunos fueron destinados al trabajo forzado y, otros, a las «duchas»: fue entonces cuando derivaron a parte de sus amigos al segundo grupo y nunca más los volvió a ver.

Tras ser liberado por el Ejército Rojo, junto con los pocos sobrevivientes, Levi caminó durante una semana a través de la nieve, mal alimentado, con escaso abrigo, hasta llegar a una estación de tren. Nunca pensó que —debido a las innumerables detenciones del tren que duraban semanas, recorriendo tantas ciudades entre tantos países, bajo un absurdo itinerario antes de tomar rumbo a Italia— el viaje de regreso a casa tardaría ocho meses.

Cuando al fin volvió a Turín, Levi logró encontrar a su madre y retomó su trabajo como científico, aunque también se dedicó a ayudar a judíos que llegaban a Italia buscando una forma de sobrevivir. Es en este momento que nace su impulso de empezar a escribir, como una búsqueda de alivio frente al desvanecimiento y el estado de alienación

que sentía. Su primer libro, *Se questo è un uomo*, es un testimonio invaluable sobre su estancia en el campo de concentración, escrito desde un carácter fragmentario, tal como se disponen sus recuerdos. Hoy en día, este libro se encuentra traducido a una gran cantidad de idiomas y no ha dejado de reeditarse, al igual que toda su obra literaria.

En una carta que le escribió Primo Levi a su amigo Charles, le cuenta que recibió un correo de un hombre de apellido Lakmaker, el mismo apellido de uno de sus compañeros de cuarto en Auschwitz, un niño que en aquella época tenía apenas 17 años de edad. Lakmaker vio su apellido al leer *Se questo è un uomo,* y entonces, después de 40 años, este hombre al fin tuvo noticias sobre los últimos días de su hermano.

Quizás la desolación nunca se extinga. Algunos de los sobrevivientes a campos de concentración terminaron suicidándose años después, debido a la imposibilidad de sobrellevar el peso de sus recuerdos. El mismo Primo Levi nos dice: «Yacíamos en un mundo de muertos y de larvas. La última huella de civismo había desaparecido alrededor de nosotros y dentro de nosotros». Sin embargo, escribir nos otorga un respiro en medio de la infinita desolación, como un gesto subversivo ante la angustia y el desvanecimiento, el estado de alienación absoluta, y no sólo para nosotros, quienes escribimos, sino también para aquel que se nos acerca. Quizás este respiro sea para alguien más, por eso hay que escribir:

Y sin embargo, algo nos eleva, algo nos salva
la música de las utopías, quizás, el viento.
No creerás en las santas señales
vas en dirección opuesta:
el mundo es un oleaje
atravesado por largos reflejos, sin fondo.

Inundado en calma
como si lograras descifrar qué hay del otro lado
escribirás sobre el curso de las estrellas,

sobre la belleza o la verdad
y traerás de regreso algo invisible
extraviado hace años en una honda fisura.

Cuando envejezcas
sabrás por qué es necesaria la Poesía
en tiempos aciagos.

Viña del Mar, mayo de 2020.

DE CÓMO CASI ME CONVIERTO EN ARQUEÓLOGA

Cristina Bello

El poema llegó lejos [...]
y no permaneció quieto en ninguna frontera

1

Quisiera decir que la encontré plasmada
en una piedra gigantesca durante uno de mis viajes
y fue así como me convertí en arqueóloga,
pero no, tampoco una noche encerrada en el convento
los espíritus vinieron a dictarme un libro,
ni a la mitad de una tormenta me juré a mí misma
frente al amplio ventanal de mi casa
que de esto dependería.

La verdad es que ni siquiera fui capaz de detectarla,
entró y no supe cómo o por dónde,
ni en cuál de los cuatro estados de la materia se presentó,
quizás estuvo ahí sentada en el rincón de mi cuarto,
dentro del florero sobre la mesa,
o tal vez la pesqué como a la viruela a los ocho años.

La recuerdo, disuelta en un té de gordolobo
mientras la primavera pasaba allá afuera
o en la parte más alta del librero,
ahí donde se acumula el polvo y nadie limpia.

A veces me miro al espejo y la encuentro como un lunar
escondido en la punta de mi lengua,
esa marca que los doctores dicen que debe vigilarse
porque de expandirse podría tornarse maligna,
pero jamás la atiendo porque mi marca y yo somos felices,
paseamos por las plazas
escogemos correctamente la fruta en el mercado
miramos películas tristes

nos pintamos las uñas
y dormimos envueltas a las 2 de la mañana.

Reescritura[8]

Intenté apuntar en un post-it
una especie de garabato
que hablaba sobre la luna
y creía yo que era el primer verso
del siguiente poema,
uno que terminé luego de semanas.

Pero una amiga me aseguró
que había pasado por alto la claridad
de Pita para afirmarme que *yo soy mi casa*
y mi escritura es mi casa,
me aseguró también que
había olvidado incluir la intensidad de Pizarnik
liada en esa soledad mítica que no acaba nunca,
me faltaba además la precisión de Peri Rossi
al emplear un lenguaje expatriado
de cualquier esfuerzo que no hiciera al poema
digno de aplausos o sublime o brillante
como dirían los críticos.

Así que preferí modificarlo
y tomé de todas ellas lo que hiciera falta,
emplee toda clase de artilugios y decoraciones.

El poema llegó lejos,
cruzó océanos, escaló valles,

8 "Acerca de un poema que lo hizo inmortal", Luis Rogelio Nogueras.

y no permaneció quieto en ninguna frontera,
pero hubiera preferido que conservara
a la luna impresa en esa nota.

EL MAR (VISTA DEL VOLCÁN PARIKUTÍN, ENTRE SAN JUAN PARANGARICUTIRO Y ANGAHUAN)

Juan Carlos Oñate Chirol

Técnica: Fotografía digital

2018

POEMA FUGAZ (O LA EXPERIENCIA DEL POEMA)

Camila Fadda Gacitúa

Intuir la trayectoria del meteoro y estar atenta al momento del roce con el lenguaje

Pienso al poema como experiencia. Podría compararlo con el fenómeno de un meteoro del que puedo dar cuenta cuando con asombro avisto su destello contrastado en el firmamento. La fugacidad de su luminiscencia al contacto con la atmósfera, como si el solo destello fugaz fuera lo que existe, no tomando en cuenta, sin embargo, que está ahí desde mucho antes en el Universo, que siempre estuvo, más allá de su luz.

Así también pienso que el poema existe desde siempre en todas las cosas, en los seres, en la naturaleza, en cada experiencia humana. Existe previo al asombro, en una dimensión apenas intuitiva y extrasensorial y requiere ser «insuflado» con la palabra para que a la luz de ésta se nos revele, para verlo aparecer en esa palabra que nombra algo como por primera vez y que, al nombrar, ilumina, hace visible lo que antes estuvo a oscuras.

El poema no se crea –porque ya existe– ni se construye con recursos, técnicas o etapas preconcebidas. El poema adquiere luminosidad con la palabra, así se enciende y entonces se revela para el asombro de quien lo «experimenta», sea quien lo escribe o quien lo lee. Creo que el poema no tiene comienzo ni fin, ni es jamás exhaustivo. El poema no se agota. Es apenas un chispazo de algo mucho mayor que no se logra abarcar ni dimensionar.

Confieso cierto resquemor ante el concepto «proceso creativo», porque el poema es más bien inesperado y asalta. Lo único verdaderamente esencial para mí, al escribir el poema, es el estado de serenidad que me permite primero que todo aislarme de lo externo para poder sentir el pulso o la frecuencia que ronda lo interno, aquello que se encuentra sumido en la oscuridad. Intuir la trayectoria del meteoro y estar atenta al momento del roce con el lenguaje que lo iluminará. Para tal estado resulta útil pensar en cómo es eso de «acostumbrar los ojos a ver en lo oscuro» y así ver más allá de lo que se ve (o no) a simple vista. O bien pensar en cómo es eso de «contener la respiración bajo el agua», para así escuchar el sonido de las válvulas del corazón o el flujo de la

sangre circulando en la cabeza o el sonido de la garganta al tragar. Entonces recién están las condiciones para darle luz y vuelo al poema.

Por último, lo que corresponde al oficio: dejar fuera todo lo que no es esencial. Pulir hasta que el vuelo no tenga resistencia, hasta que prácticamente se eleve por sí solo. Cuando parece que está listo, dejarlo quieto. Alejarse. Volver a él como lectora, como si fuera ajeno y cuestionarse cada palabra para que ninguna sea protagonista vacía o lejana. Lo demás: colgarlo en un firmamento con pentagrama para que cante la fugaz luz del meteoro.

SOBRE EL POEMA

Ana Belén López

Todo pasa rápido, sin embargo, parece una eternidad.
Así la palabra en el poema

He perdido el sentido muchas veces.
Inicia con unos puntos negros que se expanden en la visión
y un sudor frío en las sienes.
Todo pasa rápido, sin embargo, parece una eternidad.
Así la palabra en el poema.
Hay un punto de la escritura en que pierde todo sentido,
un bloqueo, parece eterno y luego, sucede.
Sin importar el tiempo.
Sucede, se instala en algún lugar entre las sienes
(que sudaron helado)
y la imagen dentro del cerebro que se olvida mientras sella.
Me retracto.
No es como perder el sentido. Todo lo contrario.
Hay un ejercicio de búsqueda en ciertas partes
de lo que me dice y me significa.
Una traducción de la misma lengua.
Una me lleva a otra, y a otra y a otra.
El sudor de las sienes se seca.
La claridad es asombrosa. La lucidez acude con una energía revitalizada.
El sentido se recupera y fluye.
Como la palabra en el poema, se expande.

BREVE ACERCAMIENTO A LA PIEZA DE ARTE

Gabriela Cantú Westendarp

Un poema verdadero conserva a través del tiempo su misterio, su verdad reveladora

Todo objeto artístico surge de la vida del hombre, del hombre que a su vez pertenece a una sociedad ubicada en un tiempo histórico. El artista es un sujeto histórico pero la pieza de arte es mucho más que un producto de una determinada época. Digamos que un poema verdadero conserva a través del tiempo su misterio, su verdad reveladora. No se estaciona en un momento único si no que lo trasciende. Permite al lector, en el caso de un poema escrito, descubrir un nuevo universo. En un amplio sentido la poesía es acción estética, experiencia creadora, revelación. El poema que logra alcanzar ese nivel llega a ser poesía a través de un cuerpo, de una «existencia intelectual lingüística» como dice Antonio Gamoneda. Para lograrlo el poeta toma elementos de sus experiencias y los transforma.

¿Pero qué lleva a una persona a producir un objeto de arte? Comienzo por decir que todo ser humano tiene capacidad creadora de manera natural, es decir que la creatividad le es inherente. Todos somos potencialmente creadores pero el entorno en el que crecemos nos limita y en la mayoría de los casos la persona hecha en saco roto su posibilidad de crear. De ahí la importancia de que las artes sean parte de nuestra vida cotidiana y claro no solo para que existan más artistas, pero también más felices consumidores y me atrevo a decir: más felices sociedades. Regreso a la interrogante: ¿qué provoca la construcción del objeto de arte? Escribo desde mi experiencia y con la claridad de que existe un misterio que nunca nos es revelado en su totalidad. Pienso que en su recorrido por esta vida el artista recupera y cultiva esa capacidad creativa con la que nace. El entorno familiar, la escuela, las amistades, los accidentes, las experiencias todas pueden ser motores para despertar el fuego prometedor, para descubrir la luz y encontrar el impulso que necesita para expresarse por medio de un lenguaje artístico. Una vez que ocurre el hallazgo es difícil ignorarlo. Las emociones que experimentamos son las mismas desde que el hombre es hombre en esta tierra, pero es claro que no todos somos artistas. Sucede que ser artista

es una revelación, un descubrimiento como ya lo decía pero también una decisión. Si escucha su conciencia, si sigue su intuición, si descubre dentro de sí ese fuego y decide asumir su posibilidad de ser artista, habrá dado el primer paso. De ahí surge un terreno fértil que se necesita cultivar por medio de la teoría, la práctica y la experimentación, sobre todo por medio de una constante práctica de la visión detenida y profunda, de la apertura de los sentidos, la entrega a la corriente vital de la existencia y la constancia.

Para que exista el objeto de arte o la poesía —me refiero a la belleza hecha por el hombre— se requiere que ocurran una serie de eventos que forman una cadena de cierta dificultad pero de una maravilla asombrosa. Si la sucesión de eventos a los que me refiero y que describí antes, se logra, entonces y solo entonces, lograremos gozar de una pieza que nos provoque, nos conmueva, nos alimente, nos acelere el pulso, nos revele verdades, nos ilumine, nos detenga, nos despierte, nos dispare una reflexión, nos provoque mover el cuerpo, nos encienda por dentro, nos enfrente al espejo, nos lleve a ver lo Otro, al otro, nos ponga furiosos, sintamos nostalgia, nos llene el pecho, el cuerpo todo se hinche, suframos de sudoración, de piquetes en el corazón, de calambres en el estómago, de encantamiento o con mucha suerte lleguemos al éxtasis. Si la obra nos provoca muy probablemente estemos ante una verdadera pieza de arte. Oremos pues para que el artista siga su curso.

CRÓNICA INTERIOR

Ada Aurora Sánchez

El que escribe escarba, descubre la fuente de su lenguaje, de qué está hecha su incertidumbre

Llega, de improviso, una pulsación que despierta los sentidos. Es, acaso, un verso espasmódico del día —o de la noche— que despliega sus dominios.
Aún no tiene forma, pero lo llamas,
intuitivamente.

Dejas que palpe tus venas, el esternón, el plexo solar y la historia de tu muñón de fantasmas. La memoria, los golpes de la vida, de cada ida, de cada hada preparan la exploración.
¿Entras al poema o el poema entra en ti?

Asciendo, haciendo, te dices, y tiras desde la cima un par de sombras para que hablen por ti (no hay palabra que te pertenezca sino apenas la conmoción de su llamado, el orden que impones a tu propio desvarío lingüístico).

Oyes la fronda de los pájaros en el árbol; cruje la imagen, un fulgor se dibuja. Vuela el pájaro la infancia un parque un amor de cierto
y sus temblores de antaño.

No escapas al libro que te sostiene,
al orbe de tus minúsculos incendios.
Das fe de lo vivido/inventado
en los recovecos del cuerpo:

Extendido sobre mí, arrojable a mi tacto,
encarnas
en tu piel oscura/ formas suaves
un deseo como llama urgente.

Sabes que el poema no es otra cosa que un palimpsesto:
la huella, el rastro de esos otros que has sido sin darte cuenta.

Evócalo en el cuenco de tu mano.
Desde allí siguió una ruta veloz y solitaria
para surgir incandescente/ entre filos
de crispada piel entre tus dedos/
en anchuras venenosas
como un nudo de muerte.

La tarea del poeta es ardua, busca sus ruinas, el principio de su civilización metafórica, los fósiles de su decir.

El que escribe escarba, descubre la fuente de su lenguaje, de qué está hecha su incertidumbre.

La sangre recorre tumultuosa sus mismas avenidas
desde el antes del antes,
me otorga aquí
ahora:
azul en agua, elevación
caída/ gemido vidrioso: desgarre

¿Cuántos movimientos perfectos, intuitivos,
para este escanciar
del cuerpo en el ánfora del otro?

Por eso dices, nada más, tras el espasmo:

Cópula, como ululante copa: no dejes de llenarte

ALBA

Juan Carlos Villegas Cosío

Técnica: Carboncillo y óxido de hierro sobre papel

Dimensiones: 38 x 56 cm

2018

HACIA UNA MATRIZ CELESTE EN EL POEMA

Claudia Posadas

Un tejido en constante crisis a partir de un descenso hacia un magma en busca de un ascenso que implique una revelación ya sea en la palabra, en el mito, en el significado

Una matriz en tensión (o una *matriz celeste*, a la manera de Jorge Eduardo Eielson) podría ser una imagen que defina mi poética, por lo menos la que se aprecia en mi poemario *Liber Scivias* (Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines 2009; UNAM, México, 2016). Un tejido en constante crisis a partir de un descenso hacia un magma en busca de un ascenso que implique una revelación ya sea en la palabra, en el mito, en el significado, en la psique o en el hallazgo de lenguaje. Pero un tejido consistente, que busque un equilibrio entre esas dos fuerzas: ascenso y descenso y que no se rompa o desborde en una sola dirección, es decir, un poema cuya resolución temática y estructural radique, justamente, en esa confrontación de fuerzas.

Dicha matriz no sólo debe cumplirse en el poema, sino en ese todo del cual forma parte. Desde mi visión, si cada texto conlleva una crisis también debe provocarla dentro de una unidad llamada libro. El poema es, pues, el anudamiento de un tejido mayor.

A partir de estas consideraciones derivo dos aspectos: la crisis como fundamento de la escritura, y el compromiso vital con ese estado.

La búsqueda de la revelación, en todos los niveles que señalé, implica necesariamente el viaje hacia lo profundo; lo numinoso y el hallazgo de lo que se busca expresar no se manifiesta espontáneamente, antes bien, debió cruzar por sus propias honduras. De este modo, me interesa una poesía que esté en contacto con una especie de estado telúrico. Olga Orozco ha sido una maestra en ese aspecto. Por supuesto, no es una postura cómoda. Implica un enfrentamiento con la sombra y la luz más secretas. Implica una actitud de honestidad, el decir lo que se tenga que decir a partir de un despojamiento de toda máscara axial, de lenguaje, de sentido y de razón. Significa nombrar el deseo, el dolor, la carencia, el silencio, el miedo...; significa trascender los límites de la palabra. Hablar desde esa conciencia. «Quiero verdades aterradoras», dice Rafael Cadenas, mi referencia en este aspecto.

Significa capacidad de observación y agudeza de percepción, entereza y honestidad para expresar contundentemente lo visto.

Asimismo, implica sumergirse en un enfrentamiento, en lo cotidiano, con la sombra y con el ángel, con la razón y la extrañeza o lo caótico de las fuerzas que se han convocado. Sin embargo, al correr del tiempo, puedo atestiguar que la conciencia observante se templa y no se afecta por el movimiento de las potencias confrontadas ni por lo que percibe, más bien se convierte, debido a este ejercicio introspectivo y honesto cultivado en el tiempo, en un observador objetivo, acaso ajeno, pero certero y cada vez más incisivo.

Ahora bien, esta tensión en el poema se refleja no sólo a nivel vital o de concepción, sino, por supuesto, a nivel temático y de lenguaje.

En *Liber Scivias* hay dos fuerzas muy claras que se asedian y que buscan purificarse una en otra, asedio que da sustancia narrativa, anecdótica, temática, a los textos. Hay una tensión entre materia y espíritu, entre el despojamiento de toda herida y deseo que debe sufrir la materia a través del proceso de templanza en el cual la redención o revelación última estaría, acaso, más allá, y/o en el estado matérico en que debe madurar el espíritu para alcanzar su pureza.

Al mismo tiempo, en el momento en que la imagen, el concepto, la conciencia profunda del texto, las estructuras lingüísticas, no basten o no puedan expresar estas fuerzas, me ha interesado, y a la fecha, buscar otras soluciones. No hablo de una llamada «experimentación» per sé a nivel del significante y gráfico, o de meros e improvisados juegos verbales, sino de una bifurcación, de una ruptura que surge cuando lo pide el poema y el lenguaje, de una necesidad absoluta como consecuencia de una crisis. Es un extremo al que todo escritor llega después de un trayecto por su tradición, sus recursos, su capacidad expresiva, su lenguaje, su factura, su imaginación que, en mi caso, se trata de la desembocadura de un proyecto verbal nutrido de la tensión.

En ese orden lo simbólico y la visión han sido saberes e instrumentos fundamentales, y mi maestro en esas andaduras, es Juan Eduardo Cirlot. El simbolismo y el hermetismo, el «letrismo cabalístico»

con que el autor expresa «Lo Uno», «Lo no», la revelación, pues, han sido una solución honesta y real que puede trastocar, hasta cierto punto, los límites del lenguaje y de nuestra concepción tridimensional del mundo, al mostrarnos una especie de «realidad», «dimensión» entrevista, entredicha, percibida en esos umbrales entre nuestra sensorialidad y el silencio. Aunque he de aclarar que, en mi caso, no he llegado al simbolismo puro, al despojamiento de la anécdota, del «roto relato de la emotividad ligado a un deleznable ser, polvo de traición y tristeza» al que llega Cirlot, puesto que, como dije, la circunstancia humana, anecdótica, vital, la experiencia, es el sustrato de mis textos.

Asimismo, otro abrevadero en esta ruta ha sido la alquimia: su lenguaje, su universo, los procesos y los fines que implica. Del *Opus Nigrum* de la idea, del impulso creador, llegar al *Opus Magnum* del poema.

También, en lo referente a estos aspectos, me ha interesado buscar, aunque en mínimos y humildes atisbos, la belleza y polifonía expresiva y sonora de nuestras lenguas romances. El latín, el occitano medieval y moderno, el catalán, el francés y el español que hablaba Teresa de Ávila, a través de ciertas combinaciones semánticas, ha acudido a salvarme de mis trabas lingüísticas y referenciales. Aquí he de aclarar que he sido sumamente cautelosa con el uso de este recurso; prácticamente, de los tres capítulos que conforman mi *Scivias*, el último, *Unio*, es el más simbólico y el que contiene diversas frases y palabras en estas lenguas. Asimismo, y, sobre todo, he acudido a estos recursos cuando lo necesita el poema, cuando la expresividad lo requiere; nunca se ha tratado de usar estas frases, palabras, citas, sin un sentido y una justificación, porque den prestigio y/o porque a nivel significante, sean poderosas. Debe haber una coherencia absoluta entre el sentido del texto y la inmersión a lo que he llamado la conciencia profunda del poema, que implique el uso de los mencionados recursos.

Ampliando las reflexiones en torno a este campo lingüístico, por otro lado, una aspiración que dudo cumplir (porque carezco de los conocimientos filológicos para ello) sería crear un lenguaje secreto, a la

manera de Hildegarda de Bingen, la monja visionaria del medievo alemán que creó un idioma misterioso al que llamó *Lingua ignota* conformado por un alfabeto de 23 letras denominadas *Litterae ignotae* que, a la fecha, no ha sido descifrado del todo y que probablemente, según los especialistas, fue creado para expresar lo inefable y comunicarse con Dios, que englobe lo más perfecto y bello de las lenguas romances en su estructura y sonoridad. Se trataría de lograr un lenguaje para esta crisis que realmente trascienda el habla de esta materia en la que «somos y estamos».

Ahora bien, y en torno a mi práctica poética reciente, concuerdo totalmente con estas concepciones: la tensión, la matriz celeste de potencias confrontadas y la honestidad y profundidad que implica reconocerlas y expresarlas, sigue siendo mi eje en la creación.

Sin embargo, me interesa cada vez más buscar un lenguaje directo, referencial, menos simbólico, aunque esto último es algo difícil puesto que forma parte de mi voz poética, además de que invariable y forzosamente, en todo lo que escribo, siempre hay un trasfondo místico y espiritual cuya expresión suele ser atendida por este universo hermético.

En ese orden, he abrevado en otros derroteros y me han interesado el lenguaje y la lógica del discurso ensayístico, científico y literario en general, por lo que atiendo a los diversos recursos y estructuras de los diversos géneros en busca de una escritura total.

Por otro lado, con base en el estudio y conocimiento de nuestra tradición poética latinoamericana, plena de diversas transformaciones en la concepción de la poesía, creo firmemente que el poeta moderno tiene una gran responsabilidad en sus búsquedas puesto que no puede pasar por alto este bagaje y ejercer, en vez de una posible innovación, una retórica de la misma y/o la impostación o *la máscara*, y no *la transparencia*.

La indagatoria y el compromiso son mayormente complejos: no se trata de realizar una «exploración» superficial del lenguaje y del habla replicando «posibilidades» del significante; tampoco de privilegiar «lo

interdisciplinario» en sustitución del sentido o de forzar significaciones en busca de «lo antipoético». Como dice el especialista mexicano Adolfo Castañón en su libro *América Sintaxis*, «la deuda del que intenta escribir un poema desde el hoy ha de hacer suyos como *causa* los efectos de aquellos gestos y gramáticas que aspiraban a una incursión en lo inédito y originario».

Es decir, apropiarse de los *efectos* suscitados por estas poéticas en la escritura, abrevar en otras tradiciones y construir, bajo esta conciencia, el propio discurso.

Bajo este espectro, creo factible el ejercicio, la materialización de una *poética contemporánea* innovadora, plena de búsquedas tal como la obliga su huella genética desde la perspectiva de lo que he llamado «el abordaje total», es decir, desde la aproximación al texto poético en tensión, a partir de la manera en que éste es asediado por la sumatoria de diversos elementos, lo que implica tener una claridad de la estrategia discursiva, de la estructura, del uso crítico de los recursos y de una conciencia del trasfondo de sentido, semántico y anímico con que se escriba sobre los «viejos» y eternos temas de lo humano a partir de nuestro también «viejo», aunque caminante, a la manera shakesperiana, bosque del lenguaje, «lenguaje de raíces», como diría, paradójicamente, el chileno Jorge Teillier. Pero de paradojas, contradicciones, encuentros con «la tradición y la innovación impugnadora», dice Julio Ortega, está hecha nuestra poesía.

La poesía, tanto en su ejercicio como en la reflexión en torno a ella, es evocar-invocar un tejido, una matriz verbal nutrida en la tensión, imbricada por el sentido y entrecruzada por la diversidad de hablas y recursos que atiende la poesía contemporánea. La escritura poética implica entonces, un abordaje, un asedio total de la matriz celeste del poema y su conciencia profunda.

Lapis aurea

Opus nigrum la ciudad de piedra el lento limo de la furia la
[acumulación de la intemperie

nigredo
La roca hierve en esta lava donde lo acordado se dispersa en rojo fuego
rojo estrella
gigante roja

la almenara

su triste combustión de magma oculto magma indómito *rubedo* en su derrotada manifestación los electrones giran giran alrededor de un corazón incandescente la vorágine sublimar o fusionar el odio hasta levarse las almenas almenadas las murallas y el corazón estalle supernova el miedo y nazca el alba

albedo

una lámpara en vigilia es nunca más la ausencia
apagar su luz *para guardar la memoria secreta de la luz* sean la gema y la heredad la gemación largamente meditada renacer es existir fuera de esta carne atravesando la niebla el velo y la materia
la materia su dolor su podredumbre su razón que no subsiste más allá Señor de lo invisible en tus moradas *Domine* donde no existe pensamiento ni luz ni oscuridad acaso otra forma de otra sangre sucesiva y simultánea en tus templos *Domine* mas allá de estas cárceles esféricas cubiertas por sudarios de poder donde heridos somos desde el plasma hasta morir desechos por el cáncer de este mundo todos muertos todos desde lo Uno hasta la nada más allá Señor de la constelación primera más allá

Panem nostrum supersubstancialem da novis hodie...

Dame el átomo atanor donde nazca otra sustancia y otras sean las células de nuestro nombre invisibles y fosfóricas aguas infinitas y lustrales santo *Arcanum* del que brota la conciencia que nos es debida santo Grial donde surge al fin la Advocación bajo la cual nos resguardamos bendito *Azoth* donde la rosa que es un Ser de Estrella y Ser un astro y emanar-permanecer como los astros uncidos en su propia aura todos entramados todos

La matriz celeste

Melhorament amada servitud En el corazón tan alto pulsa el oro un pulsar lumínico el Castillo donde spira el orden constelado la ingravidez de las palabras el sentido del espíritu la muerte de las máscaras la Resurrección en la Torre de Homenaje

Opus magnum la Ciudad dorada el lento limo de la gracia ninguna acumulación de la intemperie bautismada en el dolor acrisolado el crisma decristaliza la cristálida

Estela galáctica

A mi pueblo chileno, solidaria;
para Stella Diaz Varín,
a mi Carmen Berenguer

Una rabia en lo decisivo de la tierra,
un talismán *extraceleste*,
una *cabra perdida*, dijeron.

El diablo para muchos, dijo ella:

un pobre diablo
para aquellos *mugrientos del alma*, aquellos lavapiés de los monstruos que se han cebado
con nuestras glándulas hasta lo indecible,
que se han extasiado con nuestros sexos indefensamente abiertos
con nuestros pechos impuramente expuestos nuestros jirones desolladamente colgantes,
porque son bestias que ya probaron la carne humana,
asiduos ellos, los podridos, a sus artefactos de dolor, esa potencia perversa y nuclear desintegrando cada linfa nuestra hasta hacernos mirar a la muerte
y de inmediato ver su piedad alejarse y el volver y volver de la descarga...

Un pobre diablo idealista, mientras una mujer, un niño, alguien, un país,
mueran de indefensión, profanados del miedo a esos monstruos que no podemos ver,
los instaladores de la sombra que infestan cada uno de nuestros respiraderos,
que han sellado una por una cualquier escapatoria de la tumba,
los voraces que observan cada una de nuestras palabras y actos esperando cualquier delación
para saltarnos encima y desnudarnos, arrancarnos los nervios,
la cabeza.

Una muñeca rusa que bailaba en las mesas de los bares de buena muerte en la madrugada de
nuestras horas más sombrías, aunque horas de belleza en que éramos libres y dueños de la vida
y de lo justo y derrocaríamos a los impíos
ah, el pacto, aquella vez *(a pocos días de terminar la infancia)...* aún arde en mi antebrazo

izquierdo, como aún y fatuamente en los cúbitos de Lafourcade y Lihn, la espada trepanando el cráneo del traidor al que debíamos matar.

Que era un hacha, decían,
sí, aunque más suelta que mi cabellera de fuego desafiante retando a los *malacatosos infectos*.

Y aún y todavía, desde mi exquisitez de espíritu, esa mirada mía observando, oblicua, a los *rotos ignorantes*; el rostro altivo, el mío, aun cuando mirase de frente sin entornar los ojos.

Sí. Una insolencia alzada como una columna de fuego anómalo que se levanta de la tierra al
cielo;
sí; la ira, la impotencia: la plaza invadida por bestiales; el grito desde la ventana de mi
desarmada casa *(hoja por hoja mi casa...)* a las multitudes desmembradas,
mi grito perdido entre las ráfagas y el humo lacrimógeno,
mi insignificante rebelión, miserable esquirla ante el inmenso matadero
y de pronto las cuencas desangradas de los ojos,
los cientos de ojos estallados por ese monstruo que nunca se muestra,
los globos oculares de quienes han sido capaces de ver su espectro informe sorbiendo nuestro
encéfalo.

De pronto el atropello, la sangre coagulada cegándome los ojos de camino al Quiebraespaldas,
mi despertar sin dientes y con las piernas rotas en medio de los Desaparecidos...

Una madre que fue la más bonita bailarina de su tierra, allá por el norte,

(me decían mis nietos para amainar mi carga de hiel);
una madre que amó a su hijo contra toda violencia inconcebible,
contra aquel día de la infamia;
una madre que amó contra la última, la sin nombre, la más
insoportable prueba:
eran guaguas preciosas,
pero una tras otra, *hoja por hoja* fueron cayendo, su inocencia,
a ese otro quebradero que nos rompe,
aunque no a mí.

Una madre que nunca ha podido ver el resplandor y los rasgos de sus
amadas criaturas.

Soy un diamante de aristas cercenadas por los tajos con que
esculpieron mis esmaltados
huesos.

Pero no he bajado la guardia, sigo gritando desde mi ventana y
entornando mi rostro.

Soy una estrella opaca y triste acercándome al Gran Confín,
Última Causa lejos, muy lejos de cualquier esperanza que nunca tuve,
por cierto,
aunque de pronto me veo Iluminada por los rostros de luna
incandescente de mis pequeños
nacidos allá más lejos todavía,
en las cordilleras terrestres,
besada inesperadamente por sus esplendores de astro que me hinchan
de luz y desintegran
mi hiel,
y poco a poco va desvaneciéndose la espada atravesando el cráneo
maldito que brilla por
última vez

ah, el pacto, el pacto era con la muerte,
pero en el fondo era con la vida,
la vida pasada por espanto
sólo para hallar, en el último vacío,
los rasgos de ternura de mis pequeños Soles:
ven de la luz, hijo,
inúndate y desmiente la tiniebla,
encontraremos juntos la palabra escondida,
la canalla, la tramposa,
aquello intolerable, lo indecible,
aquello para lo que justamente no existe la palabra
y si acaso importa ya desde mi nueva y verdadera forma de gigante roja
de cabellera estelar
recorriendo en su largura de años luz y con ustedes, mis hermosos
renacidos,
a mi espalda
o coronándome,
los eones entre Aldebarán y Andrómeda
y no volver jamás
al tiempo de materia y de espanto.

UNA PEQUEÑA MIRADA LÍQUIDA ACERCA DE LO QUE BUSCO COMO POETA

Ernesto González Barnert

Una escritura que avanza dando imágenes, que nos liberen, alivien o expandan, tiernamente, sin perder las entrañas

Mi obra es una defensa férrea de la dimensión personal del ser humano y del oficio escritural. Una búsqueda de sentido en las pequeñas instancias cotidianas y sociales que constituyen nuestra experiencia o prueba de nuestro paso por el mundo. Ningún hombre es una isla, escribe John Donne y yo lo tomo como una proposición central estos días. Mi propuesta va no solo en la claridad, concisión y brevedad del decir poético en este hervidero de estímulos y deseos, sino en una escritura que avanza dando imágenes, que nos liberen, alivien o expandan, tiernamente, sin perder las entrañas, ese escalofrío en la espalda. Y nos conectan los unos a los otros. Un lenguaje de imágenes y música que sea puente, túnel, pequeña embarcación a vela, motor o remo, o submarina. Braseadas vigorosas y esplendentes más allá de las boyas de lo que se debe pensar o creer, decir o sentir. Respiros de reflexión, silencio y conciencia sumergidos en una cotidianidad concreta y sutil, sin perder el humor y la ironía, para mantenerse en el camino sin camino del misterioso e indomable mar de la existencia, a ratos tan inexplicable como indecible, lo único que tenemos. Más allá de la voluntad e insistencia nuestra por reconstruir en su espuma un tejido social más justo, democrático y profundo en un país roto y maniatado por sus plutócratas. Un hundimiento del que no se sale indemne. Contra sus dentelladas acuosas de lenguaje prefabricado o funcional. Donde el poeta que uno es se vuelve sabio, se vuelve salvaje y se vuelve libre en cada poema.

PRINCIPIOS DEL POEMA

Carmen Violeta Avendaño

En esa persecución, cada poema es una batalla
contra la impaciencia

1

El objetivo del poema, su propósito, la meta a plazo inmediato, es recrear el mar. El método para verificar los resultados en términos cuantitativos:

-La hoja está visiblemente húmeda.
-La hoja presenta rastros de arena, algas, pequeños moluscos.
-La hoja sabe a sal.
-La hoja huele a pescado.

2

El poema es el lugar de un estado, el estado de un lugar que se persigue fundándolo: por tanto las fronteras son irrelevantes.

3

En esa persecución, cada poema es una batalla contra la impaciencia.

4

La misión del poema es mojar. Naufragar, si es preciso.

GARZAS, RÍO AMAZONAS

Javier Hinojosa

Técnica: Impresión en Inyección de tinta/ papel de algodón

2011

LECCIÓN DE SAVIA

Balam Rodrigo

El poeta cabalga sobre un árbol que canta mientras tala —desde la raíz— el canónico y podrido tronco de la tradición

La poesía natural debe darnos una lección de savia. Algunos poetas son *máquinas de rimar*, vates constructores de jaulas verbales y retóricas mal llamadas *poemas*, pero siempre vacías de sentido, de música: ningún pájaro habita su interior, existen sin canto. Otros bardos construyen hermosas jaulas retóricas —incluso de oro, aunque siempre pirítico— y uno puede ver al supuesto *pájaro* atrapado entre rejas, incluso cierto atisbo de su nido, pero ambos son falsos: la jaula encierra un pájaro mudo, de trinos muertos, y el nido es ilusorio, forma desnuda, anémico artificio, verbal pirotecnia. Ciertos poetas en lugar de hacer jaulas tienen la virtud de dar vida a pájaros de silbo profundo, a grandes parvadas que cantan al unísono y aquietan el corazón del hombre: la forma que han elegido estos poetas es, las más de las veces, el verso libre: *contrarrimadores*. Sin embargo, todo pájaro cantor necesita de un árbol para vivir, anidar, posarse y trinar: dicho árbol se construye con poesía escrita en verso libre que, si es verdadera, si está tocada por el arte, dará vida a las raíces, tronco y ramas del árbol poético en el que anidan infinidad de aves que, a su vez, cantan y silban de muy diversas e inverosímiles maneras, tanto, que causan asombro y maravilla, y nos conmueven del sordo corazón, el tuétano. Cuando estamos frente a un poeta capaz de crear con su palabra árboles y pájaros, estamos ante un poeta necesario. Sabido es que existen otros poetas —los imprescindibles, los inmortales, los avasalladoramente humanos— que aprenden pacientemente el arte de hacer jaulas de oro, construyen luego pájaros cantores y después levantan a golpe de sílabas los inmensos y frondosos árboles en donde el canto, y no los pájaros, pueden vivir. Algunos de estos poetas logran romper todo molde rimador, las versificadas formas rígidas, y acuden a una poesía que está más allá de la innecesaria clasificación retórica, de tal manera que son capaces de crear árboles gigantes, majestuosos, verdísimos, llenos de toda suerte de flores y cada una de esas flores está llena de infinitos perfumes, sólo que el árbol ya

no tiene nidos, ni aves, pues no los necesita: el árbol canta. Así, los verdaderos poetas crean y escriben, paradójicamente, árboles que cantan y lloran y andan: vastos jardines, bosques, palmares, manglares y selvas habitados por parvadas de árboles que trinan, siempre, con una sensualidad y una carnalidad vegetal, dendromorfa, hedónicamente clorofílica que nos toca el corazón y nos lo maravilla. El poeta cabalga sobre un árbol que canta mientras tala —desde la raíz— el canónico y podrido tronco de la tradición con el afilado machete de su clorofílica y metamórfica lengua.

ARTES POÉTICAS

Giovanni Astengo

Una palabra como señuelo que abra un libro

1

Hermanos, quizás nuestro arte madure

F. Holderlin

A un poeta joven.

Yo no tengo recetas
he gastado la mitad de mi vida en los bares
No me pidas consejos sobre poesía
(No soy Rilke)
Yo sólo sueño con los molinos de agua de Kurosawa
y una botella de vino en la terraza.

2

Confinamiento:

(Voy con extrañeza a verificar mi estado en los espejos
y tu sombra es lo único que queda en la ciudad abandonada
(A Huidobro le hubiese gustado este juego de máscaras)
Somos la partitura aún no terminada
del loco que toca saxo en las ventanas y nos hace llorar a todos
ya habitaremos las calles de la patria gritando:
«Toda caricia, toda confianza sobrevivirá» (Paul Éluard))

3

(Del poeta que une dos puntos: El amor y la muerte)
«Un poema es una conversación en la penumbra» (Eliseo Diego)

Traduces día a día el curso de las nubes por las mañanas
te complace que parezcan un ganado corriendo por el cielo
o un punto que perturba a otro como sinapsis
Por eso:

«En vida seremos juzgados por el amor
No tengo tormentos ni cuentas pendientes
/ con el desabrido»

4

Le cortarías las alas a tu ángel,
aunque estuvieses en Berlín
(A Enrique Lihn le gustaría ese juego de extrañamiento)
Soy lárico de tercera camada y fragmentario:
Como el viento que arrasa con las embarcaciones.

5.

(Última Ars poética)
«Giovanni Astengo trabaja una herencia que renueva»
Lorenzo Peirano.

Oficio 1
En esto consiste:
Una palabra como señuelo que abra un libro
un libro soñado el que siempre quisimos leer
arropados junto al fuego.

LA INCLINACIÓN A(L) ESCRIBIR

Javier Acosta

Levantar la cabeza brevemente, bajarla nuevamente y corregir hasta lo imposible

Otra vez leo a Marguerite Duras:

> Escribir. No puedo. Nadie puede.
> Hay que decirlo: no se puede.
> Y se escribe.

¿Qué hay entre ese no poder, ese «nadie puede» y la escritura? Es algo así como un hiato, una imposibilidad realizada por un salto inexplicable, *al vacío*. Y nadie sabe cómo. Y sucede.

Vamos a verlo. Quien escribe se inclina, agacha la cabeza. Hace renglones en papel o en la pantalla. Se recoge. Podríamos atender tan solo a su respiración y a su manera de sujetar los útiles de la escritura; pero a veces también nos inclinamos para mirar las marcas que ha dejado. A lo mejor no era su intención inicial, quizás hubiera preferido dibujar, hacer algunos pliegues —o nada más ver el papel, considerar si las palabras no lo depreciarían. De algún modo se arriesga. Se pone atento, a ver si viene un pensamiento o si hay algo ahí, por fuera o por adentro, que no reclame ser dicho, ni callado, sino pasado por escrito. Se pregunta si hay algo así, de veras.

Quien escribe hace del silencio una segunda voz, afín a la hoja en blanco.

Siempre hay algo que impide la escritura. Sentirse aquejado por ese impedimento inicial es ya estar dispuesto. El siguiente paso es inclinarse *en esa dirección*. Al inclinarse uno se aleja. Al alejarse se silencia. Se remonta, lo hace dentro de sí, se retrae. Quien escribe aloja su lejanía; la ahonda, la hiende.

También ha de tener apetito de lo que no se ha escrito —entre otros apetitos.

Apenas das un paso
con rumbo al interior
y se abre en ti - inabarcable
tu desierto - das otro
y se despierta
esa insaciable sed - de
atravesarlo

Acaso solo necesitaba soledad —y finge que se ocupa haciendo trazos.
Acaso nada más tiene hambre vieja de silencio, quien escribe.

Podríamos volver a su respiración, como si el aire fuera su escritura. Podríamos volver al *hambre vieja*. Tiene apetito de un orden precario de palabras. Quizá tiene apetito de un libro, pero antes necesita unas páginas, pero antes un párrafo, pero antes un enunciado, pero antes una palabra, pero antes de todo tomar aire, inclinar la cabeza;
pero antes tiene certidumbre
de imposibilidad.

Por muy decepcionante que luego sea el resultado, al escribir hay que inclinarse. El movimiento del cuerpo induce una disposición intelectual análoga. El espíritu se agacha, más aún, se sobaja; adquiere esa postura para sumergirse en las propias honduras, en el antiguo pozo de la casa.

O puede ser que al sumergirse uno haga su pozo. Hay aguas subterráneas, pero hay que excavar. Hacer el hueco, el hoyo, para extraer el bebedizo. Para qué sacar agua. ¿No es porque hay sequía? Tal vez hay cierta sed que no se sacia con el agua del grifo ni con el agua de botella. Quién vive en el desierto, aprende por necesidad a cavar pozos. El agua puede ser turbia o tener el sabor de aquello que es oscuro, subterráneo.

Agua para una sed anterior a uno mismo.

Aunque el resultado sea otro del esperado, al escribir y al leer uno desciende, encuentra o instaura su profundidad.

Principalmente, uno se inclina al escribir, ese fue el parecer de William Carlos Williams en *Paterson:* «La escritura no es nada, el estar/ en una posición para escribir (ahí es/ donde te atrapan)».

Intento orientarme hacia eso que no puedo, que me es imposible. Inclinación a lo imposible —para recordar ese «digo sí a lo imposible, de ahí el poema», de Charles Simic. Lo imposible se encuentra en otro plano, no disponible.

Dejo expuesta mi nuca, como la presa, como el sentenciado. Siento el filo, el aliento; el erizarse de la piel.

Ahí es donde me atrapan.

Quisiera describir ese momento en que (aún) no viene la palabra, en que no tengo ideas *preconcebidas*; cuando me encuentro con que *por fin* tengo la mente en blanco. No puedo escribir, no se puede; y ya es toda una experiencia, la de un querer que por un instante se encuentra a salvo —libre de la exigencia de poder.

Me inclino al no-poder de la escritura.

La posición de la cabeza abre la posibilidad de lo imposible. *Hay que decirlo, no se puede. Y se escribe.* Fatalidad de un querer desamparado del poder. Algo así como una aspiración que topa con pared. Una gran negación y una minúscula apertura, propiciada por un leve descenso de cabeza.

Viene la aceptación de esa mínima posibilidad. Nada, sino una inclinación que te empuja de súbito, que permite saltar (a) ese vacío. Entonces llega quizá ese escribir
lo apenas posible - ese
inhalar - lo apenas posible
el - exhalar - lo apenas posible
Vivir - lo apenas posible
morir - apenas lo posible
Florecer - lo apenas posible
resecarse - apenas lo posible
Entonces soñar - entonces despertar
en lo posible - Entonces
callar - pensar
enloquecer
en lo apenas posible - entonces
inclinarse - entonces
escribir - lo
imposible

Levantar la cabeza brevemente, bajarla nuevamente y corregir
hasta lo imposible.

La inclinación a(l) escribir es completado por su sombra. De vez en cuando asoma, lo hace provista de una *inapelable* y ágrafa soberanía. No la descubre la mente, sino la piel, el erizársete la nuca. Hay que parar, lo sabes, eso debe quedar *inescrito* para que así conserve su potencia.

La *inescritura* como necesaria y fecunda detención.

También ahí, en esa oscura inclinación ofreces la nuca. Y *ahí es donde te atrapan.*

Algunas notas

1. «Ecrire. Je ne peux pas. / Personne ne peut./ Il faut le dire, on ne peut pas./ Et on écrit.» Duras, Marguerite, París: Gallimard, 1993. En español: *Escribir.* Barcelona: Tusquets, 1993.
2. The writing is nothing, the being/ in a position to write (that's/ where they get you) [...] Carlos, William, Paterson. Ed. bilingüe. L.3. «La biblioteca», II. México: Conaculta, 2015.
3. «I say yes to the imposible — therefore poetry» Simic, Charles, *The uncertain certainty.* Ann Arbor: University of Michigan Press, 1985.
4. Al señalar la inclinación a *inescribir,* recuerdo la «potencia del no», idea presente en varios libros de Giorgio Agamben, entre otros, *La comunidad que viene.* Valencia: Pre-textos, 1990.

EL POEMA, LA POESÍA Y EL FENÓMENO POÉTICO

Entrevista con Hugo Plascencia a cargo de Marlene Zertuche

El poeta es el prestigiador del lenguaje y la esencia de las cosas (la médula de lo otro)

El poeta es el prestigiador del lenguaje y la esencia de las cosas (la médula de lo *otro*), en sus manos toma esos elementos y los amasa, a veces con la paciencia de un monje tibetano y otras con la velocidad de un urgenciólogo, para convertir en palabras ese fenómeno, que en adelante llamaremos *poético*, y que de no ser por él, pasaría inadvertido para los demás.

El poeta, por tanto, es observador por naturaleza, se observa a sí mismo y observa la realidad no sólo para mostrarla, sino para crear otra. Avanzado el tiempo, e inmerso en esa labor de creación y magia, inevitablemente el poeta se tropezará con asuntos que resolver más allá de la mera escritura, ante él aparecerán incógnitas entre la idea y la estructura textual de una página, que tiene el deber de pensar y despejar.

El necesario momento de reflexión sobre la palabra, la poesía y su oficio es de vital importancia para todo poeta, pero no todos lo ejecutarán de la misma manera, de lo que sí hay certeza es que para llegar a este punto el poeta habrá de haber caminado un largo trecho entre errores y aciertos con la palabra, ello explica que en el fervor de la primera escritura un poeta joven no experimente esta necesidad reflexiva.

Las preguntas que he planteado al poeta Hugo Plascencia y que a continuación se leen, siguen esa línea de reflexión acerca de la poesía, el poema y el quehacer poético que yo misma me he planteado y que a manera de cuestionario he compartido con poetas de mi generación, como es el caso de Plascencia.

¿Qué implica y cómo podemos definir el fenómeno poético?

Octavio Paz decía que el fenómeno poético era «el instante mismo de la revelación», Antonio Colinas, por su parte, mencionaba que éste «sobrepasa lo literario». Comparto ambas visiones, que a su vez se concatenan y se complementan, es decir, retomando ambas ideas en la amplitud del concepto y la expresión «fenómeno poético» se traduciría en: «el instante mismo de la revelación» que «sobrepasa lo literario» para

adentrarse en otros terrenos. Lo anterior se justifica ya que hay poemas que son pinturas, música, verdaderas obras de arte; y hay música, pintura y cine que son verdaderos poemas, como una especie de interacción, correlación, correspondencia o diálogo entre ambas disciplinas. Ejemplo de ello son algunas obras como *La pasión según San Mateo* de Bach, *El nacimiento de Venus* del renacentista Botticelli, algunas obras de Pollock o incluso, un par de obras del cineasta o director Jarmusch como *Hombre muerto* y *Sólo los amantes sobreviven*. Esos son, a mi parecer, ejemplos pragmáticos o empíricos del fenómeno poético. Y si hablamos del ámbito textual y literario, su implicación va más allá de los aspectos estéticos, retóricos, teóricos, culturales o conceptuales y abstractos que implica en su fondo y forma, con respecto a la temática, el ritmo, la imagen, la estructura y el contexto sensorial e intelectual, tanto del autor que los intuye como del lector que los percibe, ante lo cual creo que es muy oportuna la idea de «fenómeno» ya que es ahí, donde el mago trabaja la magia, la cual tiene una cercanía a la otredad inmaterial que se manifiesta e intuye a través de los sentidos y el intelecto con una dosis de azar, que aunado al «oficio» del creador da origen a una especie de elixir y liberación, ya que como decía Picasso: «El genio y la inspiración existen, pero tienen que *encontrarte trabajando*». Y, por su parte, en el sensible lector, espectador u observador (cuando se logra la obra de arte y la interacción entre la obra y el esteta), una exaltación sublime de la belleza, respiro y bocanada de aire puro en tiempos moribundos.

¿Qué diferencias pueden establecerse entre el poema y el fenómeno poético?

El poema es la constancia teórica y material del fenómeno poético, a diferencia del juego del huevo y la gallina, aquí no hay duda de cuál fue primero, a mi parecer no puede haber poema sin el sustrato del «fenómeno poético», lo otro sería el fenómeno poetizable, siempre y cuando el texto no se haya abortado. Uno es una reflexión y caracterización estética que nombra la otredad de las cosas en su estado

esencial y primitivo con la ayuda del «alquimista», y el otro, es la alquimia misma.

«El poema es un arma cargada de futuro» decía Gabriel Celaya. Y este verso inscrito como parte de la poesía social, escrito en un contexto sociopolítico difícil y crítico en la España de mediados del siglo XX, lo representa muy bien. El poema de manera simbólica en este texto es una herramienta, un instrumento y un puente que contiene un bagaje cultural y universal, cumpliendo la función de lo que mencionaba Boileau: «El objeto verdadero de la poesía es el imperio infinito del espíritu». Y en ese contexto podemos decir que, el fenómeno poético fue la pólvora que detonó el disparo de esa dilogía en metáfora, que en su doble connotación, tiene la capacidad y el poder dual de dar y quitar la vida, en el buen y el mal sentido de la palabra. Entonces podemos concluir que «el fenómeno poético» fue el antecedente, la sustancia, la astucia y las condiciones que propiciaron la revelación, teniendo como resultado la concretización del poema, y que la esencia de dicha manifestación poética puede y vuelve a ser recreada en el poema por el mismo lector.

¿Cuáles son los elementos que hacen posible un poema?

En principio, pienso que todo o casi todo puede ser susceptible de ser poetizado. Y quizás partiendo de esa premisa, algunos de los elementos que pueden hacer posible un «verdadero poema» y que a su vez pueden variar o diversificarse, primero tienen que ver con una lectura voraz, y poner el ojo abierto a todos los sentidos: escuchar el eco de la propia reflexión; tocar la observación hasta llegar a la compenetración de la propia contemplación; intuir la lucidez, la inteligencia y transformarlas y aterrizarlas en conocimiento, impulsar las glándulas gustativas sensoriales que permiten percibir los sabores de lo dulce, lo salado, lo ácido, lo amargo y lo agrio de la vida en la lectura, y en el propio trabajo, hasta convertirlo «en oficio», palabra grande; olfatear el adecuado tiempo para sentarse a escribir, terminar un texto o culminar una obra, y por supuesto el azar, esos son sólo algunos elementos, entre muchos otros.

¿Cuál es la utilidad del poema?

A nivel material ninguna, pero pienso que es un buen ejercicio de introspección, un diálogo con uno mismo, como decía W. H. Auden «la poesía es lenguaje en el más personal, el más íntimo de los diálogos. Un poema sólo tiene vida en cuanto un lector responde a las palabras que el poeta escribió». Entonces el poema es útil si el lector decodifica el mensaje y, a su vez, esta pregunta es muy divertida porque es un cuestionamiento retórico que a su vez me gustaría contestar con otra pregunta retórica: ¿qué utilidad tiene lo que sentimos cuando capturamos el vuelo suspendido de un colibrí?, o lo que nos puede emitir estar al borde del mar en un acantilado frente a un paisaje salvaje, como la pintura el *Caminante sobre el mar de nubes* del romanticista Friedrich. Quizás el poema como la música nos ayudan a sobrevolar el vuelo, o a sobrellevar la vida, y esto varios poetas lo comprenden muy bien. Sencillamente para algunos, fuera de toda mitificación, nos hace la vida más leve y llevadera.

¿Qué le corresponde a la poesía, cuál es su función?

A la poesía le corresponde todo y nada, no tiene ninguna función práctica, salvo la que le dé cada quien, algunos la utilizan por placer y otros más necesitados se acercan a ella y la toman como cura (claro, hablo en mi caso y desde mi propia experiencia). Alguna vez, un poeta, maestro y amigo me dijo que la poesía se daba con quien se daba a la poesía. A mí me salvó.

¿Qué papel juega el *otro* o la otredad en la poesía?

La otredad es un concepto acuñado por la filosofía, retomado y conceptualizado por el propio Paz en *El laberinto de la soledad* para hablar de nosotros con respecto a la universalidad y a la extrañeza de la alteridad con conciencia y reconocimiento de la identidad, desde una perspectiva antropológica y sociológica y poetizada en *Piedra de sol* con

uno de los siguientes versos: «los otros todos que nosotros somos». Y de alguna manera este concepto conlleva una visión un tanto orientalista en la manera de percibir las cosas, de la cual Paz se influyó considerablemente y se ve de manifiesto en su pensamiento y en su obra. En la poesía es muy importante porque la otredad es una revelación externa, es algo que está fuera de nosotros, podemos o no tener la noción del fenómeno pero, en todo caso, siempre tendremos el velo de los prejuicios, la otredad está ahí en el exterior, es la apertura y la recepción que se tiene en la infancia, sin el lastre de los prejuicios. La otredad es la búsqueda de esa infancia perdida con conocimiento de causa, es una quimérica conciencia razonada de «lo otro» para entenderse y comprenderse uno mismo.

Heidegger plantea que el poema se nutre de lo que es poetizable, ¿qué es lo poetizable?

Creo que el carácter trágico en la obra de Hölderlin marcó determinantemente la visión del poema de parte de Heidegger, y en gran medida estoy de acuerdo con él, ya que prácticamente todo es poetizable, porque de alguna u otra manera todo tiene un carácter trágico, antes de Heidegger lo entendieron muy bien los griegos. Y con respecto a lo poetizable, hasta del objeto más burdo el mismo Hölderlin tenía la capacidad de sacralizarlo en sus poemas. Un ejemplo sería hablar de la hormiga para evocar el universo y viceversa.

¿Cómo se explica el lenguaje poético a partir del lenguaje cotidiano? ¿Qué es lo que comunica el lenguaje poético?

El lenguaje poético nos sugiere otra cosa de lo que nos está diciendo a partir de su propio lenguaje, en cierto sentido se remite o se refiere al doble rostro o a la doble cara de la moneda, parte de su carácter y su connotación dual. No importa si es un lenguaje cotidiano, abstracto, conceptual, sostenido o coloquial, si los anteriores elementos existen, el lenguaje poético comunica lo que está ahí levitando pero que no se dice

o expresa sino lo que se insinúa o alude por parte del poeta, y lo que se intuye por parte del lector.

¿Qué es lo que hace que el poema sea transcendente?

Todo lo anterior, a manera de ecuación sin metodología pero con la suma del azar. Precisamente tengo un poema sobre este tema, el cual dice que para que un poema sea trascendente, tiene que ser como la teoría de la luz ante el arte espontáneo de la naturaleza en el movimiento rítmico de la salamandra, es como el *land art*, los elementos existen en el campo, sólo hay que tener la intuición, la percepción y los sentidos para que de esas ramas y troncos en apariencia sin orden, se pueda crear una obra trascendental. Con esto quiero decir que son muchos factores, la trascendencia por principio depende del tiempo, y nadie es dios para saber lo que sucederá dentro de cien años con un texto, hablando en plural y desde una recepción colectiva de éste. La respuesta puede abordarse desde dos enfoques ya que, en lo individual, cuando un poema por su valor es significativo e identificativo y rebasa la voluntad de la persona que lo lee ya se convierte en algo trascendental para ese lector.

¿Es posible pensar en un lenguaje poético hispanoamericano que tenga incidencia en otras realidades sociales?

El modernismo, el creacionismo, el grupo de los Contemporáneos y algunos autores del infrarrealismo tuvieron y tienen incidencia en un estrecho y pequeño grupo de lectores, aunque nuestra realidad social ahora sea otra y muy diferente a la época en que se creó su obra. Pero, sobre todo esa incidencia la he podido observar más, en jóvenes de comunidades marginalizadas o que viven en condiciones precarias o adversas de vida, por lo que tal vez, la poesía es un arma blanca eficaz para contrarrestar muchas de las problemáticas que vivimos en la actualidad. Fielmente creo que, si a un joven lo sensibilizas desde pequeño con poesía, arte, literatura, etcétera, el día de mañana puede ser

menos factible que tome un revólver para sobrevivir, creo que esa incidencia es trascendental.

Siguiendo a Heidegger... ¿para qué escribir poesía en tiempos de decadencia?

Desafortunadamente, en muchos casos, los tiempos de decadencia social han sido el mejor momento, el más propicio y el más fértil para escribir poesía. Y desgraciadamente, en gran medida, el auge que vive la poesía latinoamericana de unos cincuenta años a la fecha (aproximadamente, desde el periodo de la Guerra Fría), se debe como resultado directa o indirectamente de la inconformidad social generalizada, consecuencia de todos los problemas, problemáticas, inestabilidad económica, social y política que vivimos como parte del contexto de las dictaduras que implantó Estados Unidos junto con los mandatarios de la mayoría de los países en América Latina; las guerrillas, el terrorismo de Estado, la privatización de recursos, las muertes y desapariciones de activistas, la violencia del mismo Estado, la violencia del narcotráfico, la violencia urbana y de género. Y si nos remontamos tiempo atrás en el periodo de la Guerra Civil Española sucedió lo mismo con la Generación del 27 y la Generación del 98 como parte de la crisis española. Considero que las sociedades, grupos o comunidades más fragmentadas o vulnerables también pueden ser las más susceptibles al arte y a la creación poética, un ejemplo de ello es lo que sucede en la actualidad en países desarrollados como Francia, que en el siglo XXI casi no se lee ni publica poesía en comparación a otros géneros como la novela y el ensayo, y no es porque no haya lectores sino todo lo contrario, esto se debe a que para los lectores y las editoriales los poetas forman parte de otras épocas y, por consecuencia, ahora hay muy poca gente que escribe y publica poesía, llegando al punto de la excentricidad en comparación a siglos pasados.

¿Cómo es que la poesía genera conocimiento o es una forma de generar conocimiento?

Sí, pienso que la poesía puede generar de manera introspectiva autoconocimiento, y quizás al mismo tiempo un ejercicio individual e interior de consciencia, así como del entorno que nos rodea.

Notas a pie del poema

Un poema jamás debe ser nombrado ni mitificado en los labios de quien lo sacraliza, todo lo que uno diga, quedará subordinado al instante mismo de la revelación perpetua, en el vuelo tornasol del colibrí. Un poema es la teoría de la luz en el movimiento de la salamandra, el *Land art* espontáneo de la naturaleza, por lo que tiene de la antigüedad contemporánea, el objeto artístico. Es decir, es la explosión del *big bang* en una obra de Pollock de 60.9×50.8 cm. Con el azar en la subasta de un pelo de osa polar. Por eso hay poemas que tocan, cantan y danzan, como las pinturas desnudas en una mujer, que nunca encontró Duchamp bajando las escaleras, ni jugando al ajedrez con su hermana, mientras veía como la despedían sus novios a través del Gran vidrio, pero que siglos antes, imaginaría Botticelli en "El nacimiento de Venus". Justamente, un poema es una obra de 2 horas 3 minutos de Jarmusch, 120 segundos de *La pasión según San Mateo* de Bach, y un verso de William Ospina. Es a su vez, la antítesis y el oxímoron de la incoherencia y la contradicción, va más allá del trapecio estético de lo teórico y lo retórico, es el circo abstracto y conceptual, la viva imagen del trapecista enclaustrado, que con propio ritmo, sentido e intuición, reta al oficio hambriento del azar, que siempre está al acecho. Es por ello, que un poema es Maradona gambeteando contra Inglaterra, la reina y sus Malvinas en el mundial del 86. Es un instrumento o artefacto con resorte, que tiene por herramienta una resistencia insubordinada, para resistir en infinitivo y en definitiva, contra la vulgaridad superflua de la vida. Es caja

de pandora que no hace soñar en los brazos de Morfeo. Es la gota sudorosa y punzocortante, que escurre el filo de una daga por el abismo de la úlcera. Es el arma blanca y el espejo de la entraña cortada de la tribu, y la poesía: el crimen perfecto.

EL POEMA: LA FORMA

Verónica G. Arredondo

El escritorio está colocado frente a la ventana para esperar o invocar la tormenta

La forma que encarna lo que apareció en la conciencia
debe contenerse en la conciencia

Upanishads

Rituales previos

A veces quemo salvia blanca o mexicana antes de comenzar el proceso de escritura, sea ensayo, poema, texto sobre arte o tesis. La salvia no sólo purifica la energía del espacio, ahuyenta malos espíritus, su aroma es tan penetrante que nadie resta indiferente ante ella. Se abre un canal, respiro. Me permite calmar la mente. El escritorio está colocado frente a la ventana para esperar o invocar la tormenta. Quemo salvia como quien inicia un rezo.

Agua vital o té caliente

Sin importar la hora ni la estación es el líquido que me acompaña al atravesar este silencio.

Página vacía o «libro abierto»

Una noche de primavera hacía un calor inusitado en Zacatecas, en donde me he habituado al frío. Logré acomodar mi cuerpo en el lado derecho de la cama, con la almohada bajo las piernas, en ese lugar propio, habitable: sagrado. Desperté con la sensación de haber emulado, de alguna manera, la página en blanco. Quizás haya sido el llamado inconsciente de la denominada *deadline*.

Saludo al sol

Cuando despierto antes de su salida o minutos después, doy gracias por un día más de vida, por mi familia, mis relaciones, *mitakuye oyasin,* por

la mujer que soy y la misión legada por el linaje: la escritura. Para que toda palabra se vierta desde el corazón, la ofrendo. La meditación y el yoga encauzan a enfocar el lente para encontrar en el transcurso de las horas de luz o de sombra el avistamiento poético.

Forma o contención

Tengo fijación por la forma donde el poema sea ese contenedor de imágenes, ritmo y evocaciones. Me ocurre tener en claro la metáfora o imagen que se juega en el libro, de ahí la búsqueda de que su forma resuene, haga eco en el fondo. Comienzo leyendo poesía o ensayo, luego surge la necesidad de lo visual, esto dependerá lo que esté escribiendo. Fotografía, dibujo, obra de arte, cine o documental me conducen a situar con alfileres la imagen dentro del poema. El primer verso viene del silencio irrumpido después de lecturas, lo visual, concentración, rituales. Ese verso dictado por mi voz conlleva el tono del texto. Que el libro sea parvada, compilación de nota roja, grimorio de conjuros, guion de cine o teatro; ese cuerpo cambiante en donde cualquier discurso y género literario tienen cabida. He elaborado libros de artista para conocer los procesos manuales del libro, sus posibilidades en diálogo con la imagen y la espacialidad, para entender mejor la forma que busco y desde dónde inventarla.

Deadline

La musa no existe. La fecha límite de entrega es mi *inspiración*. Concentro mi energía para conjuntar lecturas e ideas que convergen en el canal de mi voz. El ruido exterior se desvanece. En ocasiones un audio de meditación subliminal ayuda a encontrar la palabra con la forma de la pieza faltante. La creatividad fluye. No convivo con el uso de sustancias psicoactivas para estimular el proceso creativo. Al cierre de alguna ceremonia de ayahuasca he logrado vislumbrar la forma del libro. La confirmo.

La(s) Tesis

La investigación es un proceso que he llevado a la par con la escritura. Hace años escribo tesis cuyo tema central se relaciona con mis intereses poéticos, me doy cuenta hasta que lo he elegido. Escribo tesis y libros sobre lo que quiero aprender, y sobre relaciones literarias que considero evidentes de las cuales se ha escrito poco, como la intertextualidad entre la poesía de Alejandra Pizarnik y *Los Cantos de Maldoror* de Lautréamont.

Concibo al libro como un ejercicio poético, resultado de una investigación del tema que desarrollo, caza de imágenes y reescritura. Al final es más lo que se lee, reescribe, borra y edita que la escritura misma. Ese es el trabajo con el texto. La intuición es la maestra. Escribo el poema desde la necesidad de decir, la prosa desde lo que quiero contar, el texto de arte desde lo que el artista precisa para contextualizar al espectador con su obra y el ensayo para intentar explicarme algo. No sé si lo logre. En el sueño el texto se sigue editando, incesante, hasta concluirlo o para volver a ese espacio blanco y habitable de la cama.

MUNDO

Celeste Jaime

Técnica: Dibujo a tinta china, acrílico y acuarela sobre papel

Dimensiones: 75 X 51 cm

2018

Y SI ESCRIBIMOS SIN NINGÚN LENGUAJE

Pedro Chavajay García

Creerse en el oficio de escribir permanentemente, es una carcajada al viento

Hay un cuerpo de fuego sideral que ha nacido, cuerpos estelares que han avanzado, estrellas muertas que aún siguen intactas, en el menor movimiento de las cosas, de aquellas cosas cotidianas, de los misterios infinitos, de los movimientos en lo recóndito de un cuerpo, de cuerpos que no emiten sonidos, hemos creído como historias, quizá no haya un lenguaje para todo aquello que no se ha concebido.

El creador se esmera en dar un cuerpo al lenguaje, en el artificio de usar palabra por palabra, formando una calzada en que cada piedra fuera una palabra, el verdadero creador, apuesta a la imposibilidad para encontrar algún aliento, algún movimiento, algún aleteo, o simplemente encontrar el cadáver de algo no reconocido y vuelve por dónde ha entrado. Muchos son los atajos a encontrase con un poema, un simple poema, un poema amorístico, un poema que retrate lo cotidiano, o un poema que haya nacido de un tiempo y que no se repetirá nunca. Sepamos que las discusiones por crear la receta, siempre ha estado pensado por llenar una caja de papeles y que lleve el sello de nuestras firmas, un auténtico objeto, que adopta una identidad, es el alcance que ha logrado un humano con respecto a la palabra, muchos escritores no se han encontrado con lo salvaje que pueden ser las formas cuando otorga su espíritu, con ello susurra en su lengua natural.

Cuando imagino el lenguaje como formas derritiéndose, como sonidos sin cuerpos, sonidos que nacieron y persisten en el desorden del tiempo, como artefactos cíclicos, por momento desaparece, por momento encuentra un cuerpo y puede morar por algún tiempo. Un cuerpo de lenguaje, una hilera de máscaras brillando en la oscuridad, riéndose de sí mismo cuando un cuchillo de luz los traspasa. Llegar al cuerpo de un poema, es más el camino de la locura, por querer nombrar el tiempo, tiene que ser parte de nosotros que van quedándose, capas de pieles de la que vamos mudándonos, escribir no es un placer, es un gozo de emociones, apostar a la imaginación de mostrar lo que la mente humana puede trascender. Desde mi cosmovisión personal y colectiva,

¿de qué me sirve repetir lo que veo?, hay formas que tienen que estar allí y por ética del lenguaje no podrán ser trasladadas a un cuerpo de palabras, porque el creador se miente a sí mismo, un poema no está ahora, un poema no está alrededor de una botella, un poema está en el diálogo de uno mismo, en el intento por negar la realidad, en el intento de sentirte árbol, en el intento de ser sombra y no cuerpo.

Llenar el cuerpo de una noche de palabras, un asunto absurdo, creerse en el oficio de escribir permanentemente, es una carcajada al viento, pareciera que andamos coleccionando esqueletos de hormigas, de diferentes colores, pero es lo mismo. ¿Hacia dónde avanza un escritor? Si ha acumulado palabras, dentro de un sinfín de especulaciones, de escritores que van ahogándose en sus letras. De aquellos gozos permanentes en la escritura, dónde la vida queda a segundo plano, dónde la escritura es un fluir, un desequilibrio que puede tener ventaja sobre todas las cosas.

Armar un buen texto, es escribir con autoridad, mostrar que detrás del lenguaje existen formas, presencias de materias ocultas, que muestran tan siquiera lo absurdo de contar algo, que haya precisión de un intento por nombrar fuera del lenguaje. Que no se haga harto seguir creyendo en el trabajo de un escritor tenga que mantenerse en el lenguaje de código.

A veces es muy sano usar pictogramas para liberar las formas, para no mantener recluida una idea en sonido. Desde escritores de memorias, desde los escritores concentrados puramente en sus ejercicios de hacer malabares, todo cabe en esto.

Debemos ser críticos que haya menos escritores que entretengan al tiempo.

Un buen escritor es aquél, que puede nombrar las formas, sin utilizar un lenguaje, aquel que puede distinguir entre ser objeto o ser sombra del objeto.

POESÍA Y PO-ÉTICA

Saúl Ordoñez

El poema es una morada donde, por un tiempo, aunque sea mínimo, podemos habitar o refugiarnos

A José Luis Franco Lozada,
todas las palabras y ninguna

Me resulta impensable el ejercicio de la poesía que no esté fundamentado sobre una poética, es decir, sobre una concepción, por parte del poeta, de la poesía y sus implicaciones, aunque, a diferencia del concepto, no sea exacta ni, más o menos[9], definitiva, sino siempre provisional y asiduamente sometida a revisión y crítica y, por tanto, a constante cambio.

Hago hincapié en que la palabra «poética» contiene el término «ética», es decir, toda poética es una po-ética. «Ética» proviene del griego «*ethos*», cuyo significado primario es «guarida, lugar donde habitan los animales, o morada, lugar donde habitan los hombres», por tanto, originariamente, la acción ética consiste en la construcción de una casa, incluso, de un hogar o, por lo menos, de un refugio para los seres humanos. Así, el poema es una morada donde, por un tiempo, aunque sea mínimo, podemos habitar o refugiarnos.

La filósofa Hanna Arendt (2016) distingue entre la labor, que produce bienes para ser rápidamente consumidos –como los alimentos–, y que, de no serlo, pronto se reintegran a la naturaleza, en palabras sencillas, se echan a perder; el trabajo, que produce bienes de uso –desde una cuchara hasta un automóvil– que son durables[10] y, en consecuencia, crean mundo[11], y la acción, que consiste, en breve, en el ejercicio de la política. Para Arendt, la obra de arte ocupa un lugar aparte, porque no

9 Porque los conceptos también cambian, según avanza el conocimiento.

10 Aunque, cuando escribió el libro donde expone estas ideas, titulado en castellano La condición humana, publicado por primera vez en 1958, Arendt ya señalaba que, en nuestra sociedad, los bienes de uso tienden, cada vez más, a convertirse en bienes de consumo, a no durar y, por tanto, a no producir mundo. Un buen ejemplo es la obsolescencia programada de los aparatos electrónicos, que reduce su tiempo de utilidad y nos obliga a reemplazarlos constantemente.

11 Para Arendt, el mundo no es el planeta, sino una creación de los seres humanos, que comparten y habitan. Podríamos nombrarlo un ethos.

es fruto de la labor y, por tanto, no es un bien de consumo[12], ni del trabajo, por lo que tampoco es un bien de uso, ni de la acción –aunque toda obra de arte, el artista lo pretenda o no, es política, como todo ser humano es político, por el mero hecho de vivir con otros, lo cual implica una forma de organización, bienes en común, una esfera pública, una *res publica*–, pero es mundana en grado máximo, es decir, es la mayor creadora de mundo. La obra de arte forma parte importantísima de la cultura, de la tradición, de lo que todo miembro de una sociedad debe apropiarse, aunque no pueda ser nunca *su* propiedad, para, en palabras de la filósofa francesa Simone Weil (2014), echar raíces, es decir, satisfacer la necesidad del alma de sentirse parte de una comunidad, que comparte lengua, historia, tradiciones, costumbres, valores, etc. Entonces, resulta distinguible o notable la relación entre la obra de arte y el significado original de «*ethos*». Aunque, quienes nos dedicamos a la docencia lo sabemos y lo tememos, corremos el riesgo de perder bienes culturales que han sido creados e importantes para la humanidad a lo largo de milenios, en el brevísimo plazo de una o dos generaciones.

Pero el significado original de «*ethos*» cambió, ya desde la antigüedad, por «costumbre, hábito; manera de ser, de pensar o sentir; conducta, carácter, temperamento; moral y moralidad»[13]. El *Diccionario de la lengua española* define «*ethos*» como el «conjunto de rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de una persona o una comunidad». Yo sigo, comparto y hago mía la propuesta del filósofo francés Paul Ricoeur (1996), para quien la acción ética consiste en la atestación, es decir, en dar cuenta de nuestros actos. Con la salvedad, señalada por pensadores como el francés Michel

12 Aunque, acertadamente, podemos considerar numerosísimas obras de arte contemporáneo como bienes de consumo.

13 Aunque yo distingo a la moral, que es social, de la ética, que es individual. Por otra parte, lo mejor para el artista es olvidarse de la moral, aunque, no, de la ética, pues las mejores obras de arte suelen mostrar los peores sentimientos como parte de la complejísima y, muchas veces, contradictoria condición humana. Además, no es cierta la creencia común de que la creación o el consumo de arte nos hace mejores seres humanos, ahí, por ejemplo, Adolf Hitler y, en general, los altos mandos nazis, y artistas como Louis-Ferdinand Céline, etc.

Foucault[14] y la estadounidense Judith Butler (2002), de que nos es imposible hacerlo completamente e, incluso, algunas veces, del todo.

Para quienes nos dedicamos a la «vida del espíritu», es decir, a actividades como la creación poética y la reflexión filosófica, cuyos productos carecen de utilidad[15] y no generan riqueza, al menos, no directa ni prontamente, es indispensable gozar, de antemano, de una situación privilegiada, ajena a la mayoría de los seres humanos en el mundo. El enormemente lúcido ensayo-novela *Una habitación propia*, de Virginia Woolf (2001), comienza preguntándose por qué hay muchos más escritores que escritoras y termina concluyendo que, para que una mujer pueda dedicarse a la escritura, es preciso que posea una habitación propia. Por supuesto, la habitación propia es una sinécdoque. Durante la mayor parte de la historia y hasta tiempos muy recientes, a las mujeres se ha negado el derecho a la propiedad, no solo de bienes, sino, incluso, de sus cuerpos. En su ensayo-novela epistolar *Letters to Alice: on first reading Jane Austen*, Fay Weldon (1985) expone los padecimientos de las mujeres inglesas de finales del siglo XVIII y principios del XIX, el principal de los cuales y origen de muchos otros era el carecer del derecho a la propiedad. Si heredaban y estaban casadas, los bienes pasaban a ser propiedad de su esposo, si eran solteras, del pariente varón más cercano. En consecuencia, básicamente tenían dos opciones, casarse o dedicarse a la prostitución, bajo el disfraz de otros oficios, como el de lavandera. El matrimonio no era la mejor opción, sino la menos mala, ya que, de facto, las mujeres casadas eran propiedad de su marido, quien, por tanto, podía hacer uso y abuso de ellas. Además, en ese tiempo, antes de la planificación familiar, la asepsia, los analgésicos y los antibióticos, era usual que murieran por complicaciones en alguno de sus numerosos embarazos y partos, o de fiebres puerperales. Esto explica por qué las protagonistas femeninas en las novelas de Jane Austen estén tan

14 Foucault analiza la confesión, como un dispositivo, en diversos lugares de su obra, por lo que no referimos a un único texto.

15 Distingo entre utilidad y función. Por ejemplo, una cuchara, una silla o un automóvil nos son útiles. En cambio, el poema es inútil, aunque cumple funciones como provocar placer estético, producir catarsis o brindar conocimiento poético sobre el mundo y la condición humana.

preocupadas por contraer nupcias, lo que puede resultarnos sumamente extraño.

Pero, dije que poseer una habitación propia es una sinécdoque, pues no únicamente, para mujeres y hombres, es necesario tener un lugar donde escribir sin ser molestados. Para dedicarse a la «vida del espíritu», es indispensable tener satisfechas ciertas necesidades. Podría hacer uso de la Teoría de las necesidades y motivaciones humanas del psicólogo estadounidense Abraham Maslow (Fadiman y Frager, 2010), quien las distribuye en una pirámide, donde la creación poética estaría ubicada en la cúspide, entre las necesidades de autorrealización, mientras las fisiológicas se hallan en el nivel más bajo, en la base. Pero me molesta enormemente que dicha Teoría otorgue más valor a las necesidades según se ubiquen más alto en la pirámide; así, aunque la satisfacción de las fisiológicas es perentoria para el mero mantenimiento de la vida, tiene menos valor que la de las de seguridad, y esta que la de las de relación, y así, ascendiendo luego a las de estima, hasta arribar a las de autorrealización. En cambio, creo tajantemente que la humanidad bien puede sobrevivir sin poetas ni filósofos, pero no, sin campesinos y panaderos, etc. Es decir, no hay necesidades superiores e inferiores en valía, aunque, en realidad, las fisiológicas son las más apremiantes.

También me enoja fuertemente que la Teoría de Maslow afirme que es mérito de las personas satisfacer las necesidades de un nivel y ascender al siguiente, hasta alcanzar la autorrealización, lo que poquísimos seres excepcionales logran. En realidad, quienes se dedican a satisfacer sus necesidades ubicadas en los niveles superiores de la pirámide, pueden hacerlo porque sus necesidades en los niveles inferiores son satisfechas por terceros.

La filosofía dominante en Occidente ha dado mayor valor al alma y, en ella, a sus facultades «superiores», de las cuales, la más «superior» es la razón, y menor valor al cuerpo, al que, de hecho, ha denostado. Los estudiosos suponen que Platón fue iniciado en el Orfismo-Pitagorismo durante su primer viaje a Siracusa, y, para este culto mistérico, cuyas raíces parecen ser asiáticas o indias, aunque esta hipótesis no ha podido

ser comprobada ni negada positivamente, el cuerpo es la cárcel del alma, concepción que atraviesa de cabo a rabo la filosofía y, en general, la religión en Occidente. Así, en los diálogos platónicos que se consideran de madurez, por su belleza y por expresar ya no las ideas del maestro, Sócrates, sino las de Platón, la influencia órfico-pitagórica es notable. En *Fedón*, Sócrates afirma que la filosofía es una preparación para la muerte –otra idea dominante a partir de entonces–, porque el filósofo no se preocupa por alimentos, ni bebidas, ni vestidos, ni nada de eso a lo que el vulgo llama vida (*Fedón* 64a-65b). El filósofo está muerto en vida. En dicho diálogo, se dibuja a Jantipa, esposa de Sócrates, como una mujer[16] que se deja arrastrar por sus pasiones, en vez de guiarse por la razón, cuando, en cambio, su dolor por la pérdida de su marido y cómo lo externa son perfectamente comprensibles (*Fedón* 60a).

Por otra parte, resulta chocante que, en *Banquete*, Sócrates discurra con sus amigos, durante la sobremesa, sobre la naturaleza del amor, mientras, podemos suponer, Jantipa se dedicaba a satisfacer las necesidades de su marido, sus hijos y las propias, en breve, al trabajo doméstico, a la *oikonomia* del *domus*, la administración de la casa. En *República*, se da diferente valía a distintas tareas, que se relacionan totalmente con la naturaleza del individuo que las realiza, el cual, por tanto, es igualmente valorado. Así, Sócrates expone un relato, del que se deberá convencer a los habitantes de su Estado ideal, aunque el filósofo sea plenamente consciente de su falsedad, según el cual todos los hombres nacen de la tierra, pero, en su creación, la divinidad ha utilizado diferentes metales: oro, para los filósofos gobernantes; plata, para los guardias; hierro y bronce para los campesinos, mercaderes y demás. (*República* 415a-c) Por supuesto, esto es una figura retórica, pero el lenguaje jamás es inocente, mucho menos en el discurso de alguien como Platón. No sólo en *República*, también en *Fedón* y *Fedro*, se expone,

16 El sexo es importantísimo en los diálogos platónicos, que conforman un universo casi exclusivamente masculino, con las únicas excepciones de Jantipa, la irracional esposa de Sócrates, y la sabia Diótima de Mantinea, quizás una sacerdotisa y prostituta sagrada, quien lo inició en las artes amatorias y en la sabiduría, aunque no está presente, su doctrina es expuesta por él.

con ligeras variantes, una doctrina sobre un alma humana bipartita o tripartita, cuya facultad superior es la razón, que debe someter a las inferiores, las apetitivas, para luego someter al cuerpo todo, que es considerado, siempre, motivo de caída. Dicha doctrina está estrechamente relacionada con la de la metempsicosis, pues el alma reencarnará en una existencia futura según su poseedor obre en la actual, lo cual también depende de cómo haya actuado en existencias anteriores, por lo que termina siendo, en realidad, determinista. Resultan chocantes algunas afirmaciones hechas en estos diálogos, como que, obviamente, el modo de vida superior es el del filósofo o que, quienes practican el bien naturalmente, no guiados por la razón, podrían reencarnar en animales útiles, como las abejas (*Fedón*, 82b). Aristóteles, discípulo de Platón, no se queda atrás, sino supera al maestro. Así, en la *Política*, afirma que, quien se dedica con su cuerpo a satisfacer las necesidades del cuerpo en nada se diferencia de los animales y que los hombres difieren en naturaleza y, en consecuencia, algunos están destinados a ser amos y mandar, mientras lo propio y mejor para otros es ser esclavos, «cosas dotadas de habla», «posesión animada», propiedad de los primeros, quienes podían usarlos y abusarlos (*Política* I, 3, 1253, 2). Siglos después, San Agustín de Hipona, Doctor de la Iglesia, cuya filosofía se considera neoplatónica, enuncia que el cuerpo debe cuidarse como se cuida una enfermedad (en Esposito, 2015: 126). Podríamos dibujar una línea, un trayecto, que partiera de discursos como estos y terminara arribando a propuestas como las de Maslow, o los filósofos personalistas franceses Emmanuel Mounier (2002) y Jacques Maritain (2007) –este último participó, de manera sumamente importante, en la redacción de la Declaración Universal de los Derechos Humanos–, quienes distinguen entre los individuos, que viven una existencia material, y las personas, que viven una existencia espiritual. En breve, es en extremo fácil, pero nada ético ni piadoso, afirmar que la vida del espíritu supera en valía a la vida activa y que las necesidades fisiológicas, corporales, materiales, son menos importantes que las espirituales, considerarse superior y humillar a otros seres humanos, cuando tan solo

es necesario extender la mano para alcanzar vestidos, alimentos, bebidas, etc., disponibles gracias a esos seres humanos considerados esclavos, siervos, servidumbre, meros individuos y no plenas personas, a quienes, usualmente, se les condena al trabajo físico y se les niega el tener una existencia espiritual e, incluso, meramente desearla o considerarla como una posibilidad, se les restringe el acceso y disfrute de gran cantidad de bienes espirituales, culturales. Walter Benjamin lo expone tajantemente en la séptima de sus *Tesis sobre el concepto de historia*:

> [...] los bienes culturales [...] tienen todos y cada uno un origen que no podrá considerar sin horror. Deben su existencia no solo al esfuerzo de los grandes genios que los han creado, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos, Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea también de barbarie. Y como él mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión por el que ha pasado de unas manos a otras. (Benjamin, 2018: 311)

Para terminar con el tema que he venido desarrollando, compartiré y haré mío el pensamiento de la filósofa francesa Simone Weil, quien mantiene la distinción entre necesidades del cuerpo y necesidades del alma, pero les da el mismo valor. Según Weil, las necesidades humanas son limitadas en número y en la cantidad de satisfactores que requieren para ser satisfechas, y todas, incluso las del alma, son mundanas, porque se satisfacen en este mundo y no en una existencia posterior (Weil, 2014), es decir, paradójicamente, el ser humano trasciende en su inmanencia. Olvidémonos entonces de relacionar «trascendencia» con «posteridad». He preguntado a varios colegas por qué se dedican a la creación poética, actividad tan poco glamorosa, tan poco provechosa y tan demandante y difícil que, a veces, en escasos momentos de cordura, uno desearía abandonarla, y su respuesta ha sido, en varias ocasiones, «para trascender». Creencia errónea. Ningún individuo trasciende, todos somos finitos, moriremos, nuestro cuerpo se reintegrará a la tierra y,

según, nuestra alma será condenada al infierno o gozará de la gloria, una existencia santa, más impersonal, o el alma no existe, todo es materia, todo acaba con el cuerpo, no hay más nada; como se quiera, lo cierto es que, si tenemos mucha suerte y la especie humana no se extingue por una pandemia, un meteorito, el calentamiento global o porque alguien presione el botón y todo vuele por los aires, en cincuenta, o cien, o quinientos años, con muchísima suerte, insisto, el paso del tiempo, que es el juez más estricto, permitirá que alguno de nuestros poemas o, tan siquiera un verso, sea leído y recordado. Hablando en serio y brevemente, lo que trasciende, otra vez, con mucha suerte, pero, reconozcámoslo, también por su valor estético y humano, es la obra, que es autónoma, impropia y escapa a la autoridad de su autor; nunca, el autor como individuo.

Pues bien, para poder escribir, un individuo requiere una habitación propia, tener satisfechas sus necesidades fisiológicas y la seguridad de que serán igualmente satisfechas en el futuro –un refrigerador lleno de alimentos, un closet con más ropa que la que lleva puesta, agua potable, drenaje–, electricidad, servicios de salud, instrumentos de escritura, y un larguísimo etcétera, todo de lo cual carece la mayoría de los seres humanos en el mundo. Y requiere, sobre todo, de tiempo, mucho tiempo, muchísimo tiempo libre. En la antigüedad, el tiempo de ocio no tenía la carga semántica negativa que tiene ahora. El «*otium*» era propio de los hombres libres, es decir, de los varones, ciudadanos, propietarios, sobre todo, de esclavos que trabajan para ellos, por lo que podían dedicarse a la vida pública, a la filosofía, al cultivo de sí mismos, etc. En cambio, el «*nec-otium*» correspondía a los esclavos, condenados a él. Luego, el mundo se puso de cabeza y todos nos dedicamos al negocio, los antiguos estarían avergonzados de que, a una de las formas actuales de esclavitud, en la cual el individuo es, a la vez, amo y esclavo de sí mismo, la llamamos emprendimiento y nos enorgullece, porque toda casa es un Airbnb y todo automóvil es un Uber. Y, la mayoría de las personas que tienen el privilegio de disponer de él, dedica su tiempo libre al consumo, por lo que sigue «trabajando» para

los fines del mercado. Pues bien, quien escribe necesita muchísimo tiempo de ocio para leer –la labor principal del escritor no es escribir, sino leer– y no solo libros, también pinturas, esculturas y toda obra de arte, películas, música, televisión, periódicos, la vida entera... en un extenuante mas gozoso ejercicio de atención, y para pensar. Quien escribe, requiere dominar la técnica, lo cual es muy fácil y, mucho más difícil, construir un discurso –la forma más provechosa de hacerlo es a través de dicha lectura, de dicho ejercicio de atención–, y, también, talento, que se tiene o no se tiene y no puede adquirirse. Por eso, mi maestro Guillermo Fernández decía, a propósito de ciertos individuos: «¡Cuánto amor a la poesía, tan mal correspondido!»

Ahora bien, hasta el momento, no he conocido a ningún escritor, ni siquiera los más famosos, que se gane la vida únicamente mediante la escritura. Usualmente, vivimos de la docencia, del trabajo académico o burocrático, etc. No tenemos esclavos ni mecenas. Mas, le robamos tiempo al tiempo y nos las ingeniamos para poder leer, que es una forma de, indirectamente, vivir más vidas que la propia. Yo no he vivido ni quiero vivir de la poesía, porque, entonces, no podría escribir, como hasta ahora he hecho, lo que quiero, en realidad, lo que es necesario, sino lo que quiere el mercado –Elvira Sastre y Nach–, y, tal vez, tendría que abandonar la poesía para producir sagas novelísticas sobre vampiros adolescentes enamorados, o pornografía suave, o autoayuda y superación personal (su sola mención me aterra).

Para continuar y aproximarme al final, volveré a la filosofía griega. En el diálogo platónico *Ion*, se concluye que el poeta, poseído por un *daimon*, un mensajero entre los dioses y los hombres, delira y canta sin saber lo que canta, como los pájaros. En *Fedro*, Platón, en boca de Sócrates, reconoce dos tipos de delirio: el primero es producido por enfermedad y el segundo es inspirado por los dioses e incluye cuatro tipos de *mania*: la de los oráculos, la de los profetas que interpretan sus palabras o practican otras mancias («mancia» deriva precisamente de «*mania*»), otras artes adivinatorias, la que inspira a los poetas y la del enamorado verdadero, el loco de amor. (*Fedro* 244a-c y 265a-b) Platón

reconoce estos cuatro tipos de discursos delirantes como verdaderos. Más tarde, en el libro X de *República* –aunque lo hace ya en el libro III al exponer las características de la educación que deberán recibir los habitantes y, especialmente, los guardianes del Estado ideal– condena al discurso poético, y, en general, al de las artes imitativas, por dos razones: la primera, por ser falso, porque la poesía y las artes imitativas reproducen las cosas de este mundo, que son meras apariencias captadas por los engañosos sentidos, copias de las Ideas, lo realmente verdadero, aprehendido por el intelecto; por tanto, la poesía y las artes imitativas son la mentira suprema, por ser copia de una copia; la segunda, porque la poesía suele dirigirse a la parte inferior del alma, la de los apetitos y las pasiones, encendiéndola, en consecuencia, no puede ser admitida en un Estado justo. Aristóteles va más allá al afirmar que sólo los discursos apofánticos, es decir, las afirmaciones o negaciones que pueden mostrarse como verdaderas o falsas porque refieren a la realidad, a que algo existe o no, son objeto de la filosofía. Los discursos no apofánticos, como los oráculos, la poesía, las órdenes, las plegarias, etc., son objeto de estudio de la retórica y la poética (En Agamben, 2012). El significado original de «retórica» es «arte del buen decir», en otras palabras, el arte de crear un discurso tanto bello como verdadero. Sin embargo, ya en la antigüedad, «retórica» adquirió una carga semántica negativa, al considerarse propia de los sofistas, quienes enseñaban a crear discursos bellos, aunque no necesariamente verdaderos, con el fin de persuadir, especialmente a las masas, para alcanzar fines políticos; mucho más, en la actualidad, cuando «retórica» nos remite, de manera inmediata, a la propaganda y la publicidad. Aunque, por otra parte, Aristóteles reconoce que la poesía trágica tiene la función de producir en los espectadores una catarsis purificadora. La sublimación, la elaboración y la catarsis son las únicas funciones terapéuticas de la poesía, aunque, que quede muy claro, no cura nada.

Hay dos ideas que quiero rescatar de lo anterior. La primera es la creencia de que el poeta no habla por sí mismo. En el siglo XX, en una sociedad secularizada, varios filósofos la retoman, como el alemán

Martin Heidegger, quien crea una curiosa expresión: en el poema, el habla habla, o la española María Zambrano, para quien, en la línea de Platón y Heidegger, el poema no es lenguaje, es decir, no tiene la utilidad de comunicar, sino es palabra originaria, auroral, que presenta y presentifica al ser. El ejercicio de atención del que hablaba anteriormente implica una actitud o estado de pasividad receptiva, paradójicamente, de pasividad activa, que posibilita al poeta tener *la visión*. La atención es una forma del «largo, inmenso y razonado *desarreglo de todos los sentidos*»[17] (Rimbaud, 2016: 699) que convierte al poeta en vidente. Rimbaud propone: « [...] si lo que trae *de allá* tiene forma, él [el poeta] da forma; si es informe, da lo informe». (702) Por supuesto, no hay poema sin forma, por muy vanguardista o experimental que sea; podemos inferir que Rimbaud se refiere a las formas tradicionales y a las no tradicionales. Lo importante es que, el verdadero poeta, no se sirve de la palabra, sino sirve a la palabra, da forma a la visión, y ese es todo su mérito. El poema impone sus propias reglas y el poeta debe obedecerlas. Es un medio, un canal para que el poema ocurra, exista –y un canal sirve porque está hueco, vacío. El poeta debe pasar por un proceso de despersonalización, de decreación, anonadamiento. Buena parte de la creencia errónea en la naturaleza superior del poeta consiste en suponer que posee una sensibilidad especial y, por tanto, la poesía consiste en la mera expresión de sus sentimientos, emociones, pasiones e ideas. Falso. Creemos que nuestra vida interior nos hace únicos e irrepetibles cuando, en realidad, no hay nada más vulgar; nuestra vida interior es, en gran medida, socialmente determinada; por ejemplo, el amor romántico, la concepción del amor imperante en Occidente, es un invento literario de la Edad Media –la novela de caballería, el amor cortés, la poesía provenzal–, que mucho bien nos haríamos al abandonar; incluso nuestro deseo está socialmente determinado, como lo muestra la evolución de

17 En sus cartas literarias, Rimbaud menciona dos veces el estado de pasividad receptiva: "No es culpa mía en absoluto. Es falso decir: Yo pienso; se debería decir: se me piensa" (2016: 691) y "Porque Yo es otro. Si el cobre – se despierta clarín, no es por culpa suya. Me parece evidente: asisto a la eclosión de mi pensamiento: lo miro, lo escucho: doy un golpe de arco: la Sinfonía se remueve en las profundidades, o sale a escena de un salto." (698)

los cánones de belleza: ahora, las mujeres de Rubens se harían un *bypass* gástrico. Por supuesto, el poema comunica, pero secundariamente; su fin fundamental es producir placer estético. Hay momentos y temas que nos obligan a callar y a utilizar nuestra autoridad de autores y nuestros privilegios para que se escuchen las voces de quienes usualmente no tienen voz. Nunca he cuestionado por qué escribo poesía, porque, desde muy temprano, tuve la certeza de que, para mí, es una necesidad. Y no hay ningún mérito en actuar por necesidad.

Por último, como han propuesto filósofos como Martin Heidegger, Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Jacques Derrida, Simone Weil y María Zambrano, debemos volver a considerar a la poesía como una forma de conocimiento, un conocimiento que, aunque se refiera a la condición humana y al mundo, sólo ocurre en el poema y, además, está indisolublemente ligado al placer, al placer estético. Pero, insisto, los poetas ignoramos lo que escribimos hasta que lo escribimos, debemos perseverar en la atención y el silencio para que la visión y el poema ocurran, se entreguen como un don, sin ningún mérito nuestro, nada de que enorgullecernos.

Bibliografía

1. Agamben, G. (2012) *Teología y lenguaje: del poder de Dios al juego de los niños.* Traducción de M. Raia. Buenos Aires: Las Cuarenta.

2. Arendt, H., (2016) *La condición humana.* Traducción de R. Gil Novales, introducción de M. Cruz. México, Ediciones Paidós.

3. Aristóteles, (2011a) *Ética nicomáquea; Política.* Traducción y notas de J. Pallí Bonet y M. García Valdés. Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca grandes pensadores.

4. –., (2011b) *Física; Acerca del alma; Poética.* Traducción y notas de G. R. de Echandía, T. Calvo Martínez y V. García Yebra. Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca grandes pensadores.

5. Butler, J., (2012) *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad.* Traducción de H. Pons. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
6. Esposito, R., (2015) *Dos. La máquina de la teología política y el lugar del pensamiento.* Traducción de M. T. D' Meza Pérez y R. Molina-Zavalía. Buenos Aires, Amorrortu editores.
7. Fadiman, J. y R. Frager (2010) *Teorías de la personalidad.* Traducción de A. Aparicio Vázquez et al. México, Alfaomega Grupo Editor.
8. Heidegger, M., (1990) *De camino al habla.* Traducción de Y. Zimmermann. Barcelona, Ediciones del Serbal-Guitard.
9. Maritain, J., (2007) *Reflexiones sobre la persona humana.* Traducción de J. M. Palacios. Madrid, Ediciones Encuentro.
10. Mounier, E., (2002) *El personalismo. Antología esencial.* Traducción de C. Díaz, et al. Salamanca, Ediciones Sígueme.
11. Platón, (1982a) *Diálogos I. Apología de Sócrates; Critón; Eutifrón; Ion; Lisis; Cármides; Hipias Menor; Hipias Mayor; Laques; Protágoras.* Introducción general de E. Lledó Íñigo, traducción y notas de J. Calonge Ruiz et al. Madrid, Editorial Gredos,
12. –., (1982b) *Diálogos III. Fedón; Banquete; Fedro.* Introducción, traducción y notas de C. Eggers Lan. Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca clásica.
13. –., (1982c) *Diálogos IV. República.* Introducciones, traducciones y notas de J. Calonge Ruiz et al. Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca clásica.
14. Ricoeur, P., (1996) *Sí mismo como otro.* Traducción de A. Neira Calvo con la colaboración de M. C. Alas de Tolivar. México, Grupo Editorial Siglo XXI.
15. Rimbaud, A., (2016) *Obra completa bilingüe.* Traducción y edición de M. Armiño. Girona, Ediciones Atalanta.
16. Weil, S., (2014) *Echar raíces.* Traducción de J. C. González Pont y J.-R. Capella, presentación de J.-R. Capella. Madrid, Editorial Trotta.
17. Weldon, F., (1985) *Letters to Alice: on first reading Jane Austen.* Londres, Hodder and Stoughton Ltd.

18. Woolf, V., (2001) *Una habitación propia*. Traducción de L. Pujol. Barcelona, Editorial Seix Barral.
19. Zambrano, M., (2018) Obras completas IV, Libros (1977-1990, Tomo I): Claros del bosque; De la aurora; Senderos. Edición dirigida por J. Moreno Sanz. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

LA ALEGORÍA DE SÓCRATES

Julián López Ugalde

Sócrates, viejo y cansado, abrió los ojos. Había estado esperando este momento no con ansias ni angustia, sino con cautiva cavilación

Corría el año 399 antes de la era cristiana, cuando llegó el día. Quizá era jueves, aunque el día exacto no se sabe, así como tampoco se sabe el mes. A lo lejos se escuchaba el sonido de un navío que anunciaba el final de los festejos. Un barco que volvía de Delos luego de 100 noches con sus soles y sus lunas. En ese lapso la ciudad ateniense debía permanecer pura.

Sócrates, viejo y cansado, abrió los ojos. Había estado esperando este momento no con ansias ni angustia, sino con cautiva cavilación. Bajó ambos pies de su camastro de piedra y sintió la fría losa de su cárcel, la cual tampoco se sabe si era cerrada o abierta. Acarició con tiento y tacto el grillete que hacía presión sobre su tobillo izquierdo, sabiendo que era el último día en usarlo. Calculó la hora por el alba. Calculó la temperatura por la brisa. Calculó su peso por el cansancio. Calculó sus conocimientos todos por su ignorancia. Finalmente calculó la hora de su muerte y sonrió.

Jantipa fue la primera en llegar a verlo, o quizá nunca se despegó de su lado. Eran tantos años juntos, que para Sócrates carecía ya de importancia. Le lavó los pies, luego las canillas, le cambió la túnica blanca y le cepilló la barba. Y cuando se disponía a pasar el cepillo de hebras de jabalí por el cabello cano de su esposo, soltó las primeras lágrimas. Horas más tarde los esclavos de Critón la sacarían del recinto por órdenes del mismo Sócrates, quien pidió que se llevaran a esta infortunada mujer.

Era la hora sin sombra cuando comenzaron a llegar todos. Primero Cebes, luego Simias, Critón, Euclides y al final, Fedón. Éste último, años más tarde narraría lo ocurrido a Equécrates en un viaje de vuelta a Atenas. El maestro los miró a todos no sin desdén. Y antes de comenzar con su enseñanza final, la más importante de todas, la única que guardó durante tantas décadas, volvió a mirar el frontis del habitáculo. Miró pasar a unos esclavos presurosos y a su celador, pero no vio a Platón. Era claro que no vendría. Su mejor alumno, el heredero de su pensamiento, su doncel amante, el hijo de linaje de reyes y, por lo tanto, con la misma

sangre que los dioses, no soportaría verle bebiendo la cicuta. Y no tuvo mejor excusa que declararse enfermo. Sócrates sabía bien que la peor enfermedad que puede padecer el humano es la cobardía. Ese día habló lo que se habla en un año, y enseñó lo que se enseña en varios siglos. Habló tanto que su cuerpo se calentó y tuvo que beber el veneno cinco veces. Esa noche la humanidad toda, atravesada por la cicuta, tenía la certeza de la ausencia, pero sobre todo de la ignorancia.

Se dice que Sócrates nunca escribió nada. No obstante, los días, los meses antes de su muerte, Sócrates escribió poesía. De manera torpe y rudimentaria volvió versos todas las fábulas de Esopo, y de manera no menos rústica le hizo un himno a Apolo. El maestro, el hombre más sabio, que fracasó en intentar buscar hombres más sabios que él mismo, el gran filósofo, el *pater familias*, dedicó sus últimas noches a escribir poesía y su fracaso fue tan rotundo que, de su poesía, esto es lo único que sobrevivió hasta nuestros tiempos.

UN DIÁLOGO

Renato Tinajero

El poema es efímero. Es también artificial. Y pesa, como pesa una canica de plutonio

Los elementos transuránicos son efímeros y artificiales.
«Así el poema», ha interrumpido Sócrates,
estirando los pies y descalzándose, como hace siempre al punto de empezar su diálogo.
«El poema es efímero. Es también artificial. Y pesa, como pesa una canica de plutonio,
claro, si la echas al bolsillo».
Y yo en su juego: «¿Puedes echarte un poema en el bolsillo, oh Sócrates? Dime, ¿es portátil
la poesía?». «Y tóxica», ha replicado él, que emulando al sátiro se planta, cara contra cara, frente a Apolo. «Irradia como deben irradiar algunos soles,
pero ella misma no es el Sol ni nada por sí misma ha iluminado».
Fue ahí que apagué la televisión para escuchar a Sócrates. Veíamos NatGeo,
un programa sobre Fermi, creo, o Feynman. Imágenes de Chernobyl
se habían ya deslizado en la pantalla.
Estábamos ya solos él y yo, pues solos nos dejaron antes del amanecer nuestros amigos.
«Háblame de la luz», me pidió Sócrates, «que nace en el poema».
«No es luz. Es hambre», respondí, «hambre de luz.
Es de la carencia que nacen los poemas».
«Es tu hambre, pues, lo que ilumina», dice.
«Has dicho bien, oh buen sileno», le respondo y continúo:
«Es en esa oquedad del poco ser, esa oquedad del hambre,
que las palabras resplandecen y enferman de oquedad a quien las lee.
¿Tienes por ilícito repartir con el resto de la gente nuestra hambre?».
«No ilícito», mostróse comprensivo el buen amigo, «pero arduo sí.
Porque la oquedad no ocupa volumen alguno en el espacio.
Es peor que arar el aire. Ni rastro queda, ni un eco de su paso

por el mundo. Pero es mejor así. No hay masa en el fotón, pero ilumina.
Así el poema, salido de la fragua de los átomos, hecho de pura vibración,
vibrando ciegamente hacia las cosas, reflejándose en ellas, reflejando su textura feliz
o desgraciada, toca amable la piel de las doncellas y la pus de los heridos».
«De eso se hace el poema, Sócrates», y me ganaba al fin el sueño, y el rostro de mi Sócrates
era cada vez más el rostro de un amigo muerto hace cuarenta años o el rostro de mi padre,
también muerto. «De eso se hace el poema», repetí. «De átomos.
Del viento que no para de soplar cuando se quiebran. De partículas quebradas, Sócrates,
del más íntimo resto que ha quedado cuando aquello que es la nuez de toda creación se resquebraja.
El poema es evidencia de la ruina. Aquello que ya fue o que nunca ha sido.
No me pidas que te hable de su luz. No puedo.
Cuando aquello que no existe deja caer su máscara y deviene nada, sólo queda consolarnos
con dos o tres palabras cuya luz es suficiente».
Y ha callado mi amigo al escucharme. Me ha abrazado en silencio
o no recuerdo si abrazóme con mirarme nada más. Sale a la desierta calle
de la madrugada. Ya no escucho sus pasos. He andado hacia la puerta para verlo marchar,
pero está desierta la calle y yo no sé si ha tomado el camino de la izquierda o la derecha.
El aire frío se cuela por mis uñas, me cala en cada hueso. Amanece en la Tierra.

Y algo en mi entraña, entre dos átomos, se rompe y ya no es, y yo mismo ya no soy
o sueño que soy otro y, renaciendo, me despierto.

ATÍPICO

Manuel Iris

El poema, artefacto concreto de la poesía
ya no tiene el encanto de escandalizar a nadie
sino la obligación de convocar al silencio

El poema, artefacto concreto de la poesía ha cambiado de intención en el último siglo.
En los gloriosos (artísticamente, por supuesto) años 20 del siglo pasado
los poetas estaban desmoronando la realidad
retratándola desde todos los ángulos
confundiéndonos
persuadiéndonos
persiguiéndonos
convenciéndonos de no creer en nada
y de ser comunistas
los poetas tenían fe
no religión
pero mucha fe
en sus propias palabras
en el partido
en sus vidas de poetas románticos
muy pobres o muy ricos
famosos o parias
profetas

En estos nuevos años veinte la cosa es menos fotogénica
menos digna de documentales
y de música dramática de fondo
los poetas de ahora
ya no quieren romper la realidad
porque se las dieron rota
no cuestionan su fe
porque jamás tuvieron
se ríen cuando escuchan

la palabra comunismo
y ríen, también
de los alcances de su propia voz
de la mecánica del poema
de la fama artística
(aquí podemos hablar de dos clases de poetas: los que se ríen de la fama y los que están obsesionados con ella. Me dedico a los primeros, solamente)
y escriben, escriben
desde su clase media que no tiene el encanto
de la extrema pobreza
de la extrema riqueza
y sus viajes a París
cuando suceden
ya no son para encontrarse con Picasso
ni Huidobro ni Vallejo
sino para tomarse selfies
en los sitios arqueológicos del arte

en general, los poetas
ya no son tan importantes
como fueron hace un siglo

El poema, artefacto concreto de la poesía
ya no tiene el encanto de escandalizar a nadie
sino la obligación de convocar al silencio
de alentar el mundo
de provocarnos la decantación
el poema no es un arma cargada de futuro
no es un arma
es un abrazo
un plato de silencio
lo cual es mucho menos vistoso

el resultado de nacer
cuando ya no hay futuro
y hablando de futuro
y otros tiempos verbales
me obsesiona el tiempo.

No lo digo filosóficamente:

Hacer poemas casi todas las veces
es una especie de guerrilla contra el mundo.
Uno escribe mientras los otros duermen.
Uno escribe cuando los otros salen.
Uno escribe cuando nadie mira en el trabajo.
Cuando nadie mira en la fiesta.
Cuando nadie mira.
Mi estrategia de escritura es tener siempre el poema en cuestión en la cabeza por si hay un momento largo en un embotellamiento de tráfico, por si hay una espera larga en una sala de espera, por si hay un minuto que pueda colonizar el poema.
No se trata de escribir mucho, yo
no puedo escribir mucho.
Mi estrategia de escritura es ser lo suficientemente flexible como para que, en donde sea, pueda ver surgir al artefacto concreto del poema, y convocar al silencio.
El silencio, el silencio.
El silencio es el motivo
por el cual los poetas que escribimos
cien años después de las Sagradas Vanguardias
no podemos callarnos.

Cincinnati, Ohio
Tiempos de pandemia, 2020

HACIA UNA ESTRATEGIA DEL POEMA

Adolfo Castañón

El mejor poema no lo hacen los autores diplomados como tales sino la voz tumultánime, el coro de lo popular

A la memoria de Gonzalo Rojas y de Eugenio Montejo,
a la presencia de Rafael Cadenas y de Eduardo Lizalde.

Hay que hacer un cuadro como se comete un crimen

Edgar Degas

I

Este proyecto se me aparece como algo desafiante y oceánico. Esta invitación me sorprende en el momento en que me encuentro armando la edición de lo que serían los poemas, poemas en prosas, poéticas, fábulas y viñetas que he escrito y publicado desde 1997 hasta el 2019, y que han sido recogidos en forma de libro o plaquettes. El volumen habrá de titularse *La campana en el tiempo,* haciendo eco a mi título anterior *La campana y el tiempo*, que a su vez hacía eco a un verso de T.S. Eliot, «time and the bell». El conjunto alcanza más de 700 páginas. Reúne poemas, traducciones, transcripciones y distintas taquigrafías del tiempo vivido, del tiempo adentro y del tiempo bisagra entre lo privado y lo público, lo íntimo y lo religioso, lo civil y satírico, lo elegiaco y tributario de otros poetas como Octavio Paz, a quien está dedicada una sección o libro dentro del Libro.

Precisamente a él le hubiese interesado este proyecto, y hasta quizá alguien podría entresacar de su pensamiento poético una gramática de lo que podría llamarse los signos en rotación. En otra tangente esta invitación me hizo recordar un cuestionario que hizo el poeta argentino avecindado en México, Hugo Gola, sobre «El poeta y su trabajo». Las respuestas que yo le di a su cuestionario se encuentran integradas como uno de los textos intermedios de mi *América sintaxis.*

Volviendo al planteamiento*,* la palabra «Estrategia» remite al mundo de la guerra y de la épica. En griego *estrategós* es general y la voz alude a la capacidad de trazar o planear batallas, se contrasta con la voz

táctica, y ambas participan de la idea de cálculo o premeditación. Para acortar, cabría decir que la poesía confesional o la versificación efusiva carece de estrategia y que en cambio el Poema en un sentido amplio y ambicioso, como lo pueden ser los Cantos de la *Divina Comedia* o los de Ezra Pound, los himnos y versículos de Whitman, Claudel o Saint-John Perse y, entre nosotros, el *Sueño* de Sor Juana, las estrofas de *Muerte sin fin* o de la *Suave Patria* de Gorostiza y López Velarde, o las aéreas armaduras de Octavio Paz en *Blanco*, *El mono gramático*, *Pasado en claro* o *Piedra de sol*, obedecen a ese designio de lo premeditado. Ese compás que podría llamarse clásico —y que quizá llega hasta las construcciones de un Eduardo Lizalde, un José Luis Rivas, Elsa Cross o aun Malva Flores— no sé cómo funciona o funcionaria en el poema abierto a las corrientes de esta edad insumisa. Es cierto también que no todo poema ha de obedecer como un soldado a un general llamado estrategia, pues, si somos atentos a las lecciones de la historia y la geografía del continente, las grandes batallas hispanoamericanas se han resuelto más bien en pequeñas batallas, en guerrillas más que en guerras, lo cual nos lleva a la idea de que el mejor poema no lo hacen los autores diplomados como tales sino la voz tumultánime, el coro de lo popular, que a su vez encuentra estratega en ese general o director de orquesta que es el Poeta que a su vez necesita la mirada y la letra del crítico para que estampe su sello en la piel de la Palabra y sus constelaciones.

II

Estrategia es voz que alude o presupone la guerra o el campo de batalla. Asociada a la voz «poema», cobra diversas connotaciones. Una, es la del poeta como arquitecto; otra, es la del poeta como urbanista que se asocia con otros poetas para producir un poema colectivo. Eso fue lo que hicieron en Japón los poetas que se organizaron en el siglo XV para producir poemas no escritos por un solo autor. El ejemplo más conocido es el del poeta Shinkei, quien, en 1463 compuso un *renga* de un centenar de piezas. Ese mismo año, terminaría la composición de su tratado

Sasamegoto. Esta idea de acercarse a una conversación poética, una «tertulia» contemplativa responde a un ideal caballeresco, no competitivo, orientado por lo que se llama del «sentimiento de las cosas», *mono no aware*. En esta propuesta lo importante es el diálogo entre un poeta y otro que van entretejiendo sus versos, con la idea de practicar «un ejercicio del corazón para penetrar el talento y la visión de otro», según advirtió Shinkei en un fragmento del *Sasamegoto*, que recupera Jacques Roubaud, el poeta y matemático francés, estudioso de la poesía japonesa, que fue uno de los poetas —Tomlinson y Sanguinetti fueron los otros— que acompañaron a Octavio Paz en la aventura de esa puesta en práctica de la «estrategia del poema» que dio como resultado *Renga*, el poema colectivo publicado en 1971 y que está dedicado —y eso no es casual— a Octavio Paz. Ese lugar textual es uno de los parámetros ineludibles para pensar desde hoy el tema de la «estrategia del poema». Ha dado la casualidad de que este texto me haya sido solicitado mientras estaba revisando lo que algún día será la obra *Octavio Paz entre claves. Índice consolidado de nombres propios de personas, personajes, héroes, dioses, títulos e ilustraciones* en las dos ediciones de las Obras completas de Octavio Paz que he tenido la fortuna de estar preparando en estos días junto con un equipo de amigos y pasajeros, compañeros de viaje. El hecho de que mencione esta referencia incidental no es fortuito. La estrategia textual siempre ha de estar atenta a las circunstancias que rodean su realización.

III

En algún lado dice Octavio Paz que no existe la prosa pues en rigor toda habla es métrica, aunque no se sepa tal, nadie es capaz de hablar sin una canción o una entonación, un sonsonete o cantadito, o siquiera una tácita melodía, desde Cantinflas hasta el Presidente, el poeta sería aquel que sabe reconocer o recoger las canciones de los otros y trasladarlas a lo intemporal, llámese Amado Nervo, Ramón López Velarde o José Alfredo Jiménez.

IV

La estrategia es cuestión de los preparativos enfocados a la realización de un ritual que puede llamarse obra: la obra. De la misma manera en que una boda en el campo presupone la atención a numerosos pequeños detalles, el proceso para armar esa fiesta de la palabra que es la obra, exige no pocas cosas previamente. Y una son las provisiones, la materia prima que se ofrecerá o consumirá en el acto ritual. Lo que se consume no es ajeno a lo que se consuma. Y en el ámbito de la poesía y de la experiencia lírica, eso que se consume es el lenguaje. Hay que tener una buena cantidad de recursos verbales disponibles, un repertorio léxico y prosódico para poder configurar eso que luego será o podrá ser la obra. Ahí aparece la traducción como una escuela y una cantera, un gimnasio y una alacena, un ejercicio espiritual pero también físico. La estrategia del poema o ante el poema se recorta en un paisaje de traducción, imitación, paráfrasis, o de dominio de la traslación en el sentido fuerte de la palabra. Recordemos que en el inglés antiguo la voz *translate* se empleaba para designar el acto de la muerte... En lo personal, debo decir que para mi formación como poeta y escritor la traducción de *Después de Babel* de George Steiner presupuso un antes y un después en el itinerario de mis sucesivos aprendizajes. La estrategia de la escritura ha pasado siempre por esa fina aguja de la traslación eficaz y respetuosa del lenguaje del otro, a veces desde el otro siempre en la orilla de la otredad. La presencia del poema se recorta contra el abismo del silencio.

Cuestionario «El poeta y su trabajo»

En 2003 el poeta argentino Hugo Gola (1927-2015) me propuso este cuestionario que me parece valioso recoger para este propósito, también en su memoria. El texto se encuentra incluido en el libro *América sintaxis* (Siglo XXI, 2009)

Si dejamos de lado el problema de la calidad de las obras, es indudable que existe una marcada diferencia entre la literatura española contemporánea y la que se escribe en la América hispana, entre la literatura norteamericana y la literatura inglesa y entre la de Brasil y la de Portugal. ¿A qué atribuye usted estas diferencias?

No conozco suficientemente las letras inglesas pero podría hablar un poco de las americanas y peninsulares europeas escritas en portugués y en español. Advierto entre las americanas una mayor libertad aunada a una disposición que va más allá de la curiosidad para dejarse trabajar desde adentro así por el idioma oído como por el rumor de formas y procedimientos que nos son ajenos. Acaso ello se deba a que la excentricidad o la falta de (auto) complacencia en creerse los dueños del idioma presta a los americanos así una mayor porosidad como una creatividad más intermitente, imprevisible. Los escritores americanos no nos sentimos dueños del idioma, ni estamos imbuidos del empaque jactancioso, pero definitivamente municipal que hace de no pocos autores peninsulares —pues hay siempre excepciones— indigesta materia verbal. La falta de tradiciones nos ha llevado a ser necesariamente más inventivos y antes de ser autores nacionales tuvimos que improvisar literaturas nacionales, inventar ahí donde no las había voces y letras, culturas populares. Todavía andamos en eso. También tenemos la ventaja los poetas y escritores hispanoamericanos de poder leer con una cierta mirada oblicua la tradición o el tesoro o el canon hispánico. Otro dato significativo: en los años setenta y ochenta, andaban por el mundo triunfando las letras y los poetas latinoamericanos, sonaba el *boom* y todo el mundo andaba entusiasmado con nuestra literatura. A algunos jóvenes de aquella época que resentíamos el éxito comercial de nuestras letras como algo literario pero también como una suerte de imposición política y comercial, este éxito nos llevó a mirar con curiosidad y verdadero interés la literatura hispánica entonces descartada por los geniecillos de la novedad: así leeríamos a Luis Díez del Corral y a María Zambrano, a Manuel y Antonio Machado, a Eugenio D'Ors y Miguel de

Unamuno. Entre los hispanoamericanos fuimos a buscar a Domingo Faustino Sarmiento y a Mariano Picón-Salas, a Rubén Darío y a Alfonso Reyes, a quienes vinimos a leer sólo *después* de conocer a César Vallejo y a Pablo Neruda, a Cortázar y a Roa Bastos. A Borges lo leeríamos siempre «como quien consulta la hora», para citar a un poeta. No sé si entre los españoles de mi generación se haya dado este tipo de reacciones. Puedo asegurar sin embargo que algunos autores hispanoamericanos son más cosmopolitas dentro de la misma lengua que no pocos españoles, aunque la improvisación bajo las palmas y el chacoteo subsidiado de academias y colegios se da por todas partes. También existe entre algunos de nosotros la conciencia muy aguda de que hay que salvar a Europa de los europeos, a Francia de los franceses, a España de los españoles... Digamos, por último, que América (hispánica, lusitana, sajona o francófona) es, además de un territorio y un mosaico de geografías humanas, un estado de ánimo, una inclinación o declinación moral: un poeta mexicano en el sentido fuerte de la palabra es un mexicano electivo; los escritores hispanoamericanos dueños de cierta lucidez son ante todo voluntarios de esa falla o fisura cultural llamada América.

¿En qué medida la poesía que se escribe hoy en día es todavía deudora de los logros de las vanguardias del siglo XX?

Habría que partir de casos específicos para no naufragar en una oceánica indefinición. Entre tanto, constatemos que «los logros de las vanguardias del siglo XX» no necesariamente son o pueden ser advertidos como logros y que vanguardia puede ser a estas alturas sinónimo de academia y convencionalismo. La deuda —la fisura— del que intenta escribir un poema desde el hoy coetáneo —tan abigarrado y caótico, tan próximo del bazar y del caos increado— ha de hacer suyos como *causa* los efectos de aquellos gestos y gramáticas que aspiraban a una incursión en lo inédito y originario —es decir en la vanguardia—. En lo personal, hago mías en mi poesía —desde el filo clandestino del crítico (o del que es conocido

en público como editor y crítico) que escribe poesía, del poeta marginal que lo es aun para los márgenes encarnados o representados para los poetas— más que los «logros» supuestos de unas vanguardias dizque legendarias y prestigiosas las *reacciones* ante las mismas: de ahí que me interesen tanto los poemas de Alfonso Reyes, los ensayos y poemas de Luis Cernuda, las traducciones poéticas de Menéndez y Pelayo, los ensayos y poemas de Carlos Mastronardi, los poemas de Guillermo Sucre, las traducciones poéticas de Luis Díez del Corral, los ensayos de Juan Goytisolo, de Octavio Paz y de Lezama Lima. En estos tiempos de transición, me intereso sobre todo en los interregnos, en los espacios que son paréntesis, en las escrituras que van al borde del silencio desde la memoria.

¿Considera usted que la voluntad es un elemento decisivo en la elaboración de una obra poética o ésta es más bien el resultado de una confluencia de factores en su mayor parte ajenos a la voluntad?

Más que la voluntad, junto con ella y más allá de ella, quisiera pensar que la obra poética se articula desde un *darse cuenta*. Me gusta la connotación inglesa del tomar conciencia: *to realize*. Si lo trasladamos a nuestro castellano andar, podemos decir que tomar conciencia es dar realidad y que sólo se encarna aquello de que se da cuenta. El poema nace de ese toma y daca de la conciencia y del estar en sí. En cuanto a la «confluencia de factores en su mayor parte ajenos a la voluntad», entiendo que se trata de un hecho ineluctable y en parte susceptible de transformación. En la medida en que el poeta pueda ser dueño de algo de experiencia en el mundo y de algo de memoria, en la medida en que sea capaz por así decir de una conciencia sintáctica de la tradición que le es accesible y de la experiencia que le resulta dable, en la medida en que sea capaz de imaginar su lugar dentro y fuera del mundo, en esa medida los elementos aleatorios le serán menos indóciles o refractarios al designio de su decir.

Una herencia de la poesía del siglo XIX y principios del XX fue la posición crítica del poeta frente al mundo. Esta posición crítica con respecto a lo político, lo moral, lo religioso, lo filosófico, lo científico, ¿cómo la vive y ejerce el poeta contemporáneo?

La herencia crítica que pone al poeta ante el mundo y lo lleva a pedirle cuentas se remonta a mi ver a épocas anteriores. En Isaías ya es posible reconocer una voz disidente. El poeta contemporáneo puede conjugar el verbo de la crítica de muchos modos pero debe partir de una desconfianza instintiva, casi prenatal, ante el lenguaje que es al mismo tiempo su pasión y su razón de ser. La ha de vivir en la lectura del mundo y de los libros y la ha de ejercer ante todo sobre sí mismo y sobre sus palabras y lecciones. Una buena forma de suscitar la autocrítica consiste en intentar escuchar las propias palabras en boca de otros. Otra vía se abre a través de los ejercicios de traducción. Otra consiste simplemente en leer el periódico de cada día.

¿Existe alguna forma de saber que uno se encuentra en presencia de un auténtico poema?

Algunos románticos hubiesen propuesto el lagrimómetro; algunos vanguardistas, la asombrometría. Más modestamente, yo diría que sólo la memoria es capaz de saber, o sea que sólo se puede saber cuándo ha estado uno en presencia de un auténtico poema cuando algo en nosotros lo recuerda o exige o anhela el recuerdo de su ritmo. También me gusta pensar en la teoría de los armónicos de Amado Alonso o en la emoción lúdica que propone Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*. En otro sentido, me gustaría intentar pensar o definir cuál es el estado de ánimo idóneo para reconocer un poema.

¿Cuáles piensa usted que sean los medios idóneos para dar a conocer la poesía en nuestros días?

Todos son válidos. Parafraseando al Quijote: todo es menester para lo que traigo entre manos. Los medios idóneos para conocer y dar a conocer poemas son el libro, la revista. También a través de la red, en las lecturas privadas. La poesía o el poema pueden aflorar también en la radio, en la TV y hasta en la publicidad. El mejor medio para dar a conocer la poesía, su elemento natural es el fervor. Ahí donde se da una alta intensidad espiritual, ahí donde se concentra la energía de la inteligencia sensitiva, ahí aflorará la expresión como instancia de la autosalvación y autorredención del hombre a través de la relación autor-poema-lector.

Considera usted que la poesía se encuentra actualmente amenazada. ¿Qué estrategias de resistencia o supervivencia le parecen practicables?

La actualidad es por definición envolvente. Por definición, la actualidad resulta amenazante para la presencia y en particular para la presencia distante, la íntima lontananza que emana del acontecer poético. No creo que esta época sea menos inhóspita que otras; cada uno a su modo, Ovidio y Dante, el Tasso y Quevedo, Martí, Rilke o García Lorca: los nombres de los poetas suelen ser sinónimos de un sobreponerse a esa amenaza de un poder y saber afirmarse en la intemperie.

¿Cuál debe ser la actitud del poeta ante una sociedad que intenta homogeneizar la experiencia de los hombres?

Ante la movilización total, es claro que el poeta ha de crear espacios interiores de libertad irreductible y ha de perseverar en su propio ser, aunque se debe ser consciente de un riesgo: sobre actuar la propia diferencia. Un tenso equilibrio entre los imperativos éticos y estéticos ha

de orientar el camino de la sobrevivencia de lo singular comunitario que encarna en lo profundo del poeta.

¿Qué importancia le atribuye usted a la reflexión sobre el trabajo poético?

Pensar el acontecer poético tiene una triple significación:
1] la que tiene para el propio quehacer reflexivo;
2] la que representa para la tarea lírica misma;
3] la que tiene este vínculo entre pensamiento y sentimiento para el resto de los saberes y quehaceres en la medida en que estas dos manifestaciones —filosofía y poesía— son acciones precursoras del resto del humano quehacer fundado en el lenguaje.

¿Para qué la poesía hoy en día?

Para salvarnos del narcisismo del presente, de la ritualización de la charlatanería, de la idolatría de lo efímero. Para salvarnos de la ausencia y la soledad que prodigan los medios de comunicación; para alimentar otra política; para permitirnos respirar en el seno de lo irrespirable.

¿Vislumbra usted la posibilidad de que en adelante la poesía se integre más abierta y libremente a los espacios sociales y abandone su posición de resistencia y marginalidad? ¿O bien esa condición marginal forma parte de la naturaleza de la poesía?

Quizá las dos cosas: una mayor integración no excluye una conservación de la marginalidad, acaso incluso la independencia radical sea una condición para alimentar esa integración. Lo irreductible alimenta y sostiene la difusión.

¿Implica algún riesgo para la poesía la profesionalización del poeta?

No lo entraña en la medida en que la profesionalización logre hacerse casi imperceptible y se afirme en el orden de la levedad y la gracia.

¿Vivimos, desde su punto de vista, en una época propicia a la experimentación poética?

En la medida en que esta edad ha transformado los instrumentos de la comunicación y del lenguaje, en esa medida la experiencia literaria se encuentra necesariamente solicitada por la experimentación.

¿Qué características debe tener una buena traducción poética?

Una buena traducción poética es un ejercicio de resurrección en otra lengua del poema. Sus signos característicos son *una presencia* perdurable, una intensidad memorable y perdurable. La poesía acepta y aun exige la imitación, y la traducción ocupa un sitio axial en la red de la comunicación. La salud del poema se mide en la calidad de sus traducciones: ritmo, idioma, armonía, arcoíris semántico y asociativo.

¿Puede la poesía producir transformaciones en el ámbito de la conciencia y de la sociedad?

La poesía y el arte transforman en sus propios términos lo social, pero la conciencia a mi ver no se transforma, sólo es, está, alienta y perdura.

¿Cuáles son, a su entender, las relaciones entre la poesía y el cuerpo general del lenguaje? ¿Cree usted que el poeta tiene alguna responsabilidad en particular dentro del mundo lingüístico del que forma parte?

Desde luego, el poeta es el guardián y el custodio del lenguaje, el conservador de sus asociaciones presentes y porvenir; el poeta es el anfitrión en las fiestas que amenizan los palacios del lenguaje.

¿Puede decirse que en los últimos decenios han aparecido formas de escritura poética que cuestionen aquellas que han sido predominantes a lo largo del siglo XX?

No lo sé, francamente: de otro lado no sé hasta qué punto «cuestionar» (palabra proveniente de la filosofía y de la política) sea apropiada para expresar el movimiento de los eslabones poéticos.

Enero de 2003

EN CASA (DE LA SERIE NESTING)

Ileana Garma

Técnica: Óleo sobre lienzo

Dimensiones: 90 x 60 cm

2019

CARTAS SOBRE LA POESÍA

Ileana Garma & José Luis Justes Amador

Nada necesita más la poesía que el error

A more complete assortment of the infinite fractions of solitude

V. N., Ada or Ardor

29 de mayo de 2019

Mediodía

Mediodía, como si fuera éste el lugar en el que me encuentro. Y es que, como en una novela de Conrad, estoy en esta hora del día, en este verde. Acaba de llover y se abrieron los olores de la tierra. Los pájaros escandalosos me enjaulan. La casa pareciera estar a punto de ser devorada por los árboles que nos rodean. Así te escribo.

Han sido días lentos, pero no me basta. No me basta la tranquilidad ni el silencio. Quiero desprenderme de todo compromiso y dedicarme exclusivamente a mis hijos, a escribir y a pintar. No sé por qué digo que sí a invitaciones para presentar libros o para ilustrarlos. Ahora mismo estoy sufriendo con eso. Debí decir no y me pesa. Me pesa pintar algo que no sean rostros, rostros gigantes. Cuerpos. Eso quiero hacer. Pero estos días estoy pintando animales. Iguanas, pájaros, libélulas. Y espero hacer un buen trabajo y no volver a aceptar invitaciones después de esto.

Ayer un amigo querido de Mérida me escribió para preguntarme si quería presentar un libro suyo. Le dije, —impulsivamente, como soy yo— que sí. Que presentaría su libro. Cinco minutos después ya me había arrepentido.

Dos novelas de Jane Austen. Esta semana estoy leyendo dos novelas de Austen al mismo tiempo. Quiero que esa mujer sea mi camino. Pero te casaste, me dirás, pero tienes hijos. Así es, querido Justes. Y no creo que haya un motivo más contundente para seguir. Nada me parece más triste que una mujer triste. Que una mujer que no hace lo que desea hacer. Lo que quiero decir es que Jane no dejó de escribir una y otra vez, en cada novela, sobre la vida cotidiana de las mujeres

comunes. Bajo sus finales felices se encuentran los rostros gigantes que yo busco en la pintura y los cuerpos en todos sus matices.

En un ensayo cuyo título no recuerdo, leí una vez que Jane no pudo escribir poesía, porque, con todas las tareas domésticas que tenía que realizar, no había manera de que lograra concentrarse tanto como un buen poema lo requiere. Me quedé pensando mucho en este punto porque a mí, me ocurre todo lo contrario. Así que mi ideal de escritura es un libro de poesía que sea una novela. Ya he encontrado algunos libros de poesía que me lo parecen.

Pero, dime tú. ¿Cuál es tu ideal poético?

I

Or else: all is translation

James Merrill

Somos, y sin poder evitarlo,
un idioma privado que debe

convertirse en público o arriesgarse
a quedar para siempre incomprensible.

¿Qué más somos? ¿Qué otras palabras
usamos o deberíamos usar?

¿Las nuestras si es que acaso
podemos llamar nuestro a algo

o las de la tribu ya agotadas
y que nunca dirán exactamente

lo que queremos que digan?
Es más fácil, mucho más fácil,

formular preguntas que responderlas.
Saber lo que no sabemos es más fácil

que estar seguros de algo. Tú preguntas
y yo no sé qué responderte.

No puedo elegir, no sé
qué prefiero o a qué aspiro.

Mi única certeza incierta
es que siempre tendremos algo que decir

y también siempre alguien que sienta
el impulso de hacerlo.

Y junto a ella una pregunta.
¿Para qué interrogarnos si

sabemos que no hay respuestas?

Junio 2019

Querido Justes:

He pasado el día observando alas de insectos.

Son de una delicadeza que sorprende que vivan afuera, que pueblen la noche, que anden el viento, que coexistan, en fin, con un mundo lleno de pliegues rugosos, de esquinas, de puntas. Las libélulas, por ejemplo, pareciera que vuelan con hojas de libros desgastados, antiguos. Yo con gusto las tendría en casa, revoloteando cerca de mí, como pequeñas hadas. Ahora me pregunto por el idioma privado de los grillos, de las cigarras. ¿Estará lleno de estrellas?, ¿de humedad?, ¿de tierra?

Pienso en el idioma privado del que hablas. ¿Qué tanto puede cerrarse y qué tanto puede abrirse? Volverse público. ¿Sabía George Sand que sus cartas a Flaubert se volverían públicas?

En la epístola que inaugura esta compilación de cartas, George Sand comienza por hablar de sus hijos, de un viaje que realizó con ellos. Mi idioma privado, por ahora, se reduce a esto. Esas niñas que fui, que estoy buscando, esos niños que me rodean ahora, que también se esconden. Pintura, caminatas bajo almendros, comidas ruidosas. Es tan físico el presente, tan corpóreo, que temo que si dejo de pensar en las palabras, las palabras se alejen.

No lo permitas.

Pienso en un lenguaje privado. ¿Qué clase de música hacemos para el mundo con nuestro cuerpo? ¿Nuestros autobuses?, ¿Nuestros aviones? Cigarras, grillos, libélulas, ¿cómo percibirán todo esto?

Insectos, como los que aparecen en los primeros versos de Scenes of Childhood de James Merril, porque todo lenguaje se reduce a la memoria. Quiero tener presente por qué comencé y por qué quiero

seguir. Dime, Justes querido, por qué comenzaste a escribir poesía. ¿Por qué comenzamos?

Quedo de ti

II

Ego autem coacervavi omne quod inveni

Nennio

Supongo que las cigarras
en su cigarridad cantan
una a la otra y devuelven
un idioma de verde y lluvia
(¿recuerdas aquella lluvia nuestra?)

y supongo que cualquier viviente
a su modo comparte de su yo
a otro semejante y dialoga
en el código de su inmutable sangre.
¿Por qué no podemos nosotros entonces

utilizando la misma naturaleza
que compartimos con las bestias
decirnos sin más de uno a otro
y esperar que, simple, regrese una respuesta?
Podríamos, sí, y muchos antes de nosotros

lo intentaron para dejarnos tan solo
constancia de la imposibilidad, intentos,
borradores y lo mejor de sus fracasos,
palimpsestos de una conversación
que no ha de terminar nunca.

Y nosotros, estúpidos e ingenuos,
como los jóvenes de Gil de Biedma,

pensamos que era posible decir algo
y ya era tarde para arrepentirnos
al percatarnos de un error tan grave.

La pregunta no es entonces
¿por qué empezamos? Tal vez sea
¿por qué nos empeñamos en no dejarlo?

Martes 25 de junio de 2019

Me ha costado mucho salir de un espeso letargo esta mañana.

Estuve recostada en la cama y más tarde en el reposet de la sala hasta las nueve. A esa hora tomé el desayuno y mi primera taza de café y me obligué a salir a caminar. Llevé de paseo a mi bebé por las calles arboladas donde una deliciosa brisa se niega al verano. Esta es una mañana fresca. De regreso nos dimos una ducha y ahora mi bebé duerme. Y es que regresamos de un alargado fin de semana en Mérida. Es increíble como una ciudad tan pequeña puede resultar a veces desapacible. La encuentro, en contraste con el campo donde vivo ahora, ruidosa, inundada de una luz malsana, hirviente. Pero ahora ya todo está bien. Mientras escribía el inicio de esta carta recibí una llamada de mi madre, ya sabe que llegamos con bien y ya estamos ocupados en las actividades de siempre.

Justes querido, varias veces comencé a escribir esta carta en mi mente, ahora no recuerdo nada de lo que apunté mientras revisaba papeles, comparaba paletas de colores en este pequeño estudio o leía. Lo cierto es que este diálogo alimenta mi espíritu. Escribirte una carta. Este género que parece cada vez más ajeno a nuestro tiempo de 280 caracteres.

Ahora releo tu carta-poema y pienso en nuestra naturaleza animal. Mi pereza, mis interminables letargos que me mantienen tirada mañanas enteras en un sillón. Creo que esta manera lánguida de ser es la que me une a la literatura. Creo que, de haber sido de otra manera, más saludable, más enérgica, quizá no buscaría perderme entre libros. Observo jugar a mis hijos, corretear entre los jardines. Yo no era así de pequeña. Yo esperaba que las respuestas llegaras pausadas. Yo no sé correr, francamente. Me gusta andar despacio entre laberintos.

Si esta conversación es un fracaso. Está bien.

Nada necesitamos más que fracasar. Que ser hermanos con la pérdida. Nada necesita más la poesía que el error. Las marcas perfectas no existen aquí. No somos deportistas ni científicos. Somos seres enmarañados. A veces me pregunto si una buena dosis de hierro podría alejarme de la poesía. Pero no, Justes querido, no es tan sólo una debilidad lo que nos mantiene aquí. Sino el sabernos, constatarnos como objetos de una confusión permanente. Dime que no.

Yo escribo, te escribo, para aclarar mi propio pensamiento divagante.

Tuya

Ileana Garma

III

Oh innoble servidumbre de amar seres humanos,
y la más innoble
que es amarse a sí mismo

J. G. de B., "Contra Jaime Gil de Biedma"

La intensidad del canto y la amarga, leve, gravedad de la ceniza

Olvido García Valdés

Escribes «propio» y «pensamiento» y «divergente»
y me digo que con esas palabras nos basta.

Pero irrumpe, de repente, lo cotidiano en tu carta
y hablas de paseos y de siestas, de trabajos pendientes.

Pienso en el insoportablemente necesario día a día
y su imposible balance con el arte de nuestro empeño.

(«Porque una cosa», escribía inédito Luis Alberto,
«es la teoría/ que emana de lo alto
y otra las malas prácticas/ de los hombres»).

Y es solo en esos rituales humanos y repetidos
que nos llega un ruido, un ritmo, una palabra

y nuestra única misión es sacarlos (no del todo)
afuera de nuestro tiempo finito, hacerlos imagen

nuestra y de nuestro devenir y de un modo
que cualquiera pueda reconocer suyo y decir

«esto es y estas son las palabras para esto».
Pero me es terrible pensar si alguien ahí afuera

esté interesado en nuestro «propio pensamiento divergente».

TRES CARTAS SOBRE LA POESÍA
EN CORRESPONDENCIA CON CARLOS ÁVILA[18]

David Noria

La literatura es una danza entre lo rígido y lo vaporoso, lo estable y lo cambiante. Y aún la noción misma de forma, bien entendida, no remite al cascarón, sino al propio sentido.

18 Carlos Ávila Villamar (Holguín, Cuba, 1995). Graduado del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso en 2015 y de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana en 2019. Ganó el Premio Internacional de Minicuento El Dinosaurio en 2016 y codirigió la revista Upsalón entre 2017 y 2019. Es autor del relato largo "Los profetas", publicado por Literal Magazine en 2019.

1

Marsella, jueves 16 de abril de 2020

Estimado Carlos:

Es justa tu observación sobre mis poemas. Hay en ellos dos tendencias que contrastan: el verso libre, y las formas clásicas; o, como tú dices, una «profundamente sensorial» y otra «musical y conceptual». Para usar una fórmula de Paz, los primeros se encontrarían Ladera Este, y los segundos, Ladera Oeste. Es decir que aquéllos se afirman en la poesía moderna (la que viene de las «vanguardias», con preponderancia de la imagen, la sensación y el prosaísmo), al paso que éstos se inscriben –quiero pensar– en el corazón de la tradición de Garcilaso y Sor Juana: barroco que es música, retórica y exaltación de un objeto o «tema» trascendente. Recapitulando: imagen/ música; frase/ verso; intuición/ programa; *coeur/ esprit*. Al menos así me figuro yo las categorías poéticas. Pero hay que desconfiar de cortes tan tajantes, pues en la poesía conviven todas las nociones. Una va de la mano de la otra. Más aún: una defiende a la otra. Si mis intentos en la poesía se han orientado más al «canto», no me resigno por ello a privarme de la «imagen» (y en el fondo la poesía no es canto ni imagen sino algo mejor y más secreto). Siento que escribir de las dos maneras es como decir «tengo brazo derecho y brazo izquierdo», o para recordar a Darío: «Que si hacemos el panal/ tenemos el aguijón».

Me preguntas también por mi ritmo de escritura de poemas. Poco menos de un año, hasta ahora, estuve en silencio. El segundo semestre del año pasado fue de pausa. Como el corazón no cantaba, puse a trabajar la mente y escribí ensayos. Soy testigo de que la poesía visita. Cuando yo la busco, no la encuentro. O tal vez busco mal.

Un abrazo

DN

2

Marsella, martes 21 de abril de 2020

Tus generosas preguntas, estimado Carlos, me han lanzado a ciertas reflexiones. Escribo poemas y, sobre todo, los leo, porque sé que existe la poesía. Sin embargo, ¿desde cuándo lo sé? Haciendo memoria, me encuentro por muy tarde a los doce años en la secundaria. El profesor de español llegó un día a proponernos un concurso. Escribió en el pizarrón «Las dos grandezas» de Campoamor, donde Diógenes y Alejandro conversan de un modo asombroso («¿Y eres dueño del mundo/ no siendo dueño de ti?»). Nos dijo que en la clase siguiente cada uno pasaría al frente del salón a recitarlo de memoria, y que estaría presente el director. Llegado el día, sólo dos o tres habíamos logrado aprendérnoslo todo. Para los finalistas se tomó en cuenta además la entonación y el sentimiento con que lo recitamos. Contrariamente a mi amigo que lo dijo de un modo casi teatral y muy exaltado –hoy diría, con patetismo–, yo ofrecí una recitación más mesurada, y gané el concurso. De aquí saqué, sin tenerlos todavía muy claros, algunos datos concretos: la poesía, además de crear en torno a sí un ambiente especial –parte expectación, parte rito– producía reconocimiento y admiración, además de una relación más profunda con la soledad personal. Pero también traía una exigencia: después, fuera de la clase de español, sentía como si se esperaran de mí palabras bellas y buenas. Confieso que sigo sintiendo esa responsabilidad. Hoy sé además que las palabras duras o difíciles tienen también su oficio, y es preciso saber administrarlas oportunamente: en el momento de la polémica, para atacar o defender, o en el momento de la confianza, pues mueven a simpatía. Las palabras hacen algo más que simplemente unir y separar. Hay casos en que funden o dividen. Y luego está el coloquio cotidiano, que compartimos

con el resto de los hombres, al servicio de la convivencia, la cortesía y la necesidad.

Antes del episodio que te refiero, encuentro mucha poesía en mis primeros años. Recuerdo que mi padre tarareaba al borde de mi cama: «Érase una vez un lobito bueno/ al que maltrataban todos los corderos, etc.», buen ejemplo del tópico del *mundo al revés*. Pero el verso y el sentimiento de lo poético, durante mi infancia, están sobre todo relacionados con mi madre, como cuando ella recordaba la fábula de «Rin Rin Renacuajo» del entrañable Pombo; o en los cantos de Mercedes Sosa, Pablo Milanés y Silvio Rodríguez con los que llenaba la casa; y también en los salmos del rey David, mezcla asombrosa de emoción y sobriedad, que a veces repetíamos al acabar el día, con esa piedad un tanto *naïve* de la niñez. «Orar» y «oral» vienen de la misma palabra *os* que significa «boca». Ahora que lo pienso, mi infancia está llena de literatura y poesía, transmitidas no por la lectura directa sino por la voz de mis padres. Otra constatación: mi madre me inscribió en una escuela de música, la Ollin Yolliztli. Más tarde habría de aprender el piano. Pero de la música te hablaré en otra ocasión. Si lo apunto es porque intuyo que dentro de mí música y poesía son dos nociones que se dan la mano.

La primera vez que alguien me regaló un libro de poesía debió ser a los siete años. Era un libro de Carlos Pellicer. Nunca leí ese ejemplar, pero lo recuerdo porque fue entonces que sentí en las manos el peso de la poesía escrita. Han tenido que pasar muchos años para sentir, además, el trópico y el sol de este poeta viajero, cuyos versos, no sin misterio, me han recibido después como un signo favorable en inesperadas regiones, como los Andes, el mar Egeo o la Provenza. En otro sentido, he comprobado que la poesía es un bien de intercambio: se regala, se vende, se compra, se gana, se roba, se especula, se medra con ella. Y otras cosas sin tasa. A cambio de unos poemas se puede conseguir o enardecer el amor de una mujer o el odio de un enemigo, asumiendo, claro, que la mujer y el enemigo nos honren con su amor y su odio, cosa que a veces he llegado a dudar seriamente. La poesía también le da un sentido a la

soledad y a la contemplación. ¿O no será más bien que es ella la que inventa la soledad y la contemplación?

Pero no fue sino hasta el primer año de la preparatoria que me encontré de frente, y como objeto de estudio, con la poesía. En esta ocasión la profesora escribió el «Romance de la Luna» de García Lorca en el pizarrón. Luego nos miró con una sonrisa misteriosa y nos preguntó sencillamente qué decía. Extraña pregunta. «La Luna vino a la fragua/ con un polisón de nardos, etcétera». Sí, eso dice, pero ¿qué significa? Me di cuenta de que no sabía qué era la fragua, ni el polisón, ni los nardos. Al cabo de la clase todos pasamos de la nula comprensión de los versos al mayor arrobo concebible. Supe ahí que la poesía no es obvia, y que hay que esforzarse por entenderla, usar diccionarios, figurarse con la imaginación lo que dicen las palabras, preguntar a los que saben, reflexionar uno mismo, repetir el poema varias veces. Pero aprendí sobre todo que este esfuerzo valía la pena. Se abría el horizonte de un nuevo placer y una nueva disciplina, que entre más se cultivaban, resultaban más intensos y sutiles. Curiosamente, cuando releo hoy este poema de Lorca, ya no me dice nada. Poco importa, lo recuerdo como a un viejo amigo con el que ya no se tienen afinidades.

Durante ese mismo año de la preparatoria (la Prepa 6 de Coyoacán), leímos una buena selección de poesía española. Otros dos descubrimientos heráldicos de entonces: fray Luis de León y Dámaso Alonso. Es decir, la gran poesía de nuestra lengua y la crítica profesional. Las dos nos meten de lleno, a un tiempo, en la historia de la cultura y en el meollo de lo humano: he aquí el encuentro de lo vasto —la historia— y lo pequeño —el individuo—; lo público y lo íntimo. Esta lectura de la poesía a la luz de los estudios, ya solitaria y jamás abandonada, fue como la continuación natural de aquellas clases de literatura. Desde entonces poesía y crítica han ocupado mis mejores horas.

Abrazo hasta La Habana
DN

3

Marsella, jueves 23 de abril de 2020

Estimado Carlos:

He tenido la costumbre de fechar todos o casi todos mis poemas. De los que considero tales, el primero data de 2015. Me acuerdo de que lo escribí *mientras* me estaba despertando. Ese día había algún cumpleaños, por lo que habían contratado una banda de músicos que llegó temprano a la calle. Entre sueños escuché las melodías y poco a poco, confundido y encantado, fui despertando con unos versos en la mente que escribí al instante. El poema dice:

Mandarina y pan
y queso con miel
invitan a recordar
a Polifemo, el de ayer.

Pues la marimba a mi calle
se me acercó caminando
–salieron viejas y niños–
gocé una nota: tu talle;
cilindro, quedé temblando;
recordaré tu sonido.

No tengo cabras ni esclavos
–suerte de corrido griego–
pero sí tengo manzanas.
Si quieres limar los clavos
que tú pusiste en mi pecho

ven, cantaremos mañana.

Mandarina y pan
y queso con miel
invitan a recordar
a Polifemo, el de ayer...

[23 de enero, 2015]

Cuando lo escribí todavía no conocía los esclarecedores y enojosos manuales de métrica. Pero de todas formas aquí se ve cómo ya tenía una intuición del verso menor y alguna idea de la rima. Es natural, puesto que, como te he contado, había leído y escuchado estas formas, si bien no las había hecho conscientes. Es la época en que leía especialmente a Rubén Darío y a Alfonso Reyes, a los que por cierto no he soltado jamás de la mano.

Recuerdo también la primera vez que estudié con algo de minucia una forma métrica castellana. Busqué en la antología de Menéndez Pelayo la «Oda a la vida retirada», y sobre el texto empecé a dividir con lápiz cada una de las sílabas de esos 85 versos que ya entonces me sabía de memoria. Y después, el análisis. Extraje el esquema regular: 17 estrofas de cinco versos cada una. Cada estrofa compuesta en este orden: heptasílabo, endecasílabo, heptasílabo, heptasílabo, endecasílabo. Y luego el orden de las rimas consonantes: rima A en versos 1 y 3 y rima B en versos 2, 4 y 5, y así sucesivamente. Pasó más tiempo para que entendiera el rejuego sutil de los acentos y las posibilidades semánticas y rítmicas que conllevan. Ves pues que, por así decir, encontré la llave de la poesía por mi cuenta, inductivamente, lo cual me permitió valorarla aún más. Ahora veía mejor la dimensión de los grandes poetas, que desde entonces me parecieron más dignos de asombro y admiración. Estos «secretos» de la métrica, con ligeras modificaciones, han sido un recurso común de la creación poética de Occidente desde el Renacimiento, y nos abren la puerta de la poesía en italiano, francés,

portugués, inglés, etc. Recuerdo la elocuencia con que Fernando Vallejo pondera esta preminencia de las formas y las fórmulas en su libro *Logoi*. La literatura es una danza entre lo rígido y lo vaporoso, lo estable y lo cambiante. Y aún la noción misma de forma, bien entendida, no remite al cascarón, sino al propio sentido. Pero estos, bien lo sabes, son ya los arcanos de nuestro oficio, que a veces es mejor callar. Oficio no necesariamente de poeta, sino de lector capaz.

Es verdad que la poesía moderna se aleja de esta tradición. Nos asomamos con provecho a las tradiciones de Oriente, de África y de la América profunda al mismo tiempo que asumimos el vértigo de la modernidad. Nuestra alma parece ensancharse y enriquecemos nuestra concepción de la poesía (el surrealismo fue un gran impulso para estos fines). Asumimos plenamente que un poema no es por fuerza una forma dada, ni la combinación de rimas, sílabas y lugares comunes, sino una *creación*, en el sentido profundo. Y así llegamos a la definición de la poesía que Octavio Paz hizo suya siguiendo las huellas de Jakobson: un objeto verbal.

La poesía moderna zarpó hace más de un siglo. Con ella hemos descubierto un verdadero Nuevo Mundo. Pero yo me he traído de contrabando a esta aventura el lápiz del que te hablé, con el que mido sílabas, y hasta un metrónomo. No te ocultaré que me sonrío al comprobar que muchos de los «poetas» de hoy no saben dónde van los acentos de un endecasílabo, dónde está la cesura del alejandrino o, mejor, qué es una cesura, y hasta qué es una sílaba. Pero este barco es de gran calado, y hay lugar para todos.

Un fuerte abrazo,

DN

EL EFECTO DE LA LUZ EN LA SEMILLA

Felipe Díaz

Registrar en palabras el movimiento telúrico [...]
su vertiente volcánica

¿Qué es la poesía?

¿Cuál es tú tarea, poeta?

¿Intentar traducir en palabras
sensaciones profundas y complejas

o escribir en verso las imágenes
y registrar el fenómeno estético
que te produjo dicha sensación?

¿Cómo intentar traducir el relieve de lo que es la poesía? Y no me refiero al poema en sí, hablo del fenómeno íntimo que provoca una acción creadora, del punto de inflexión que nos lleva a querer registrar en palabras el movimiento telúrico de su actividad, su vertiente volcánica. Grandes intelectuales, en todas las eras, han escrito páginas reveladoras sobre la poesía, el poema y el quehacer poético, pero nadie se ha puesto de acuerdo. Hoy en día nadie ha encontrado la definición exacta para la poesía, y estas páginas tampoco pretenden hacerlo.

Hay que aclarar una cosa, cuando intento hablar de la poesía, no me refiero a la obra poética.

Me refiero, como ya dije, a su fenómeno telúrico/volcánico, a su primer indicio físico y al origen de ese impulso.

Lo curioso es que si le preguntamos a un poeta sobre qué es la poesía, es casi seguro que no sabrá responder, o que en su respeto en torno a lo inabarcable de este arte y de su forma, se arriesgue a contestarnos con una modesta definición personal, o peor aún, que dicha pregunte agite las aguas de su mente en torno a lo que ha concebido como «poesía» y responda con vaguedades. Esta información podría sernos útil, totalmente, pero también será información incompleta. El

instante en que la poesía entra a gestarse en el óvulo que definirá sus singularidades, y el momento en que ese poema reclama su parto son cosas distintas a la «aparición del poema» en el poeta, que, siguiendo la analogía del gen creador de un organismo a otro, vendría a ser el «deseo sexual que provoca el amor y/o la belleza». Federico Schiller, poeta alemán y contemporáneo de Goethe, decía:

> Tout d'abord mon âme est remplie par une sorte de dispotition musicale; l'idée poétique ne vient qu'ensuite.
>
> En un principio mi alma se sumerge en una especie de disposición musical; la idea poética no aparece sino después.

Esto vendría a ser la poesía en su esencia: desde que se forma hasta que nace con cierta predisposición sensorial. Lo que sigue a esto es un proceso de intimidad que vuelca lo que somos, vía materia experiencial, a la forma y al estilo de la creación, algo que le incumbe solamente a quien escribe, cosa sencillamente insondable y que se aplica a cualquier expresión artística. Esto es porque en el poema, aunque en él vibre e ilumine la poesía, no es la poesía en sí, sino el río que refleja su imagen de manera clara/práctica u oscura/intuible. Manuel Rojas, escritor y padre de la novela moderna chilena, escribe:

> El poema es a la poesía lo que el fruto al árbol. Y el fruto no es el árbol ni mucho menos las raíces. ¿Dónde reside el árbol? Indudablemente en la inteligencia, que es la razonadora. Pero ¿y las raíces? Ahí termina el conocimiento y principia lo desconocido, lo inefable. Claro es que reside también en el hombre, pero en el hombre ignorado por sí mismo. Esa es la cuestión, cuestión que día a día parece pertenecer más al campo de la psicofisiología que al de la filosofía o al de la crítica literaria.

No podría decirse que la poesía es acción (verbo) en su sentido exacto, porque la acción es el ejercicio de una potencia. Podría decirse que, hasta el momento en que surge la poesía en el ser humano, esta es una especie de vibración sin forma, abstracta, madre del impulso que, según André Bretón, nos permitiría imaginar un caballo galopando sobre un tomate. Algo puro, que, como cualquier indicio vital, moriría si no encuentra una dimensión en la cual prosperar.

Llamemos a este primer latido «inspiración». Esto es percepción física, fenómeno de síntesis e incluso sinestesia: corolarios emocionales, verbales y musicales (pequeñisímos big-bangs sensoriales) que se producen mediante el quehacer mental, biológico y cultural del ser humano.

Estos materiales, una vez recibidos e incorporados al cerebro, no permanecen inactivos: como si fueran guarismos, se suman, multiplican y restan; trabajan, juegan, se disgustan y, una vez puestas en equilibrio, conforman una imagen. Como dijimos, este fenómeno requiere de cierta predisposición del espíritu, de simetrías y experiencias que, mediante su absorción, formen nuevos núcleos sensitivos, que a su vez permitan ver el hilo vibratorio que une la presencia de los seres dentro de paralelismos dimensionales y terrestres. No quiero sonar místico; la poesía es un fenómeno tangible, pero su erupción requiere de estas materias que, de forma casi mágica, dialogan con nuestro torrente vital e íntimo: lo que llamaremos «tierra fértil» u «óvulo», la bóveda que registra impresiones y puntos de inflexión, dimensión, además, responsable del carácter de los individuos. Este es el lugar en el cual la poesía echa raíces. Nacen entonces las palabras, sus permutaciones y el flujo verbal que crea el poema mediante la vibración previa. Obviamente, esto no se reduce a la creación de un poema; podría expresarse mediante danza o pintura, pero lo que aquí nos compete son las palabras y su uso en la creación del poema.

Palabras y más palabras. Mediante la definición anterior, podríamos deducir que cada palabra es un poema, ya que cada impresión toma forma y materia mediante estos símbolos. Los poemas,

entonces, vienen a ser símbolos de impresiones íntimas, mediante el surgimiento de «islotes estéticos», que pueden categorizarse, además, en greguerías, aforismos, apotegmas, proverbios, refranes, etcétera.

Ahora bien, muchos poetas se valen de estos recursos de expresión citados para la creación de un poema, que ejemplificaremos mediante un pequeño islote de la poeta argentina Alejandra Pizarnik:

Explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome.

También tomaremos un ejemplo del poeta chileno Jorge Teillier:

Pronto amanecerá.
Las estrellas desaparecen
como semillas de girasol
en el buche de los gorriones.

Existe también la poesía musical y rítmica, cuyo valor está precisamente en su entonación, que ejemplificaremos con un poema de Nicanor Parra.

Una vez andando
Por un parque inglés
Con un angelorum
Sin querer me hallé.
Buenos días, dijo,
Yo le contesté,
Él en castellano,
Pero yo en francés.
Dites moi, don angel.
Comment va monsieur.
Él me dio la mano,
Yo le tomé el pie

¡Hay que ver, señores,
Cómo un ángel es!
Fatuo como el cisne,
Frío como un riel,
Gordo como un pavo,
Feo como usted.
Susto me dio un poco
Pero no arranqué.
Le busqué las plumas,
Plumas encontré,
Duras como el duro
Cascarón de un pez.
¡Buenas con que hubiera
Sido Lucifer!
Se enojó conmigo,
Me tiró un revés
Con su espada de oro,
Yo me le agaché.
Ángel más absurdo
Non volveré a ver.
Muerto de la risa
Dije good bye sir,
Siga su camino,
Que le vaya bien,
Que la pise el auto,
Que la mate el tren.
Ya se acabó el cuento,
Uno, dos y tres.

Finalmente, ejemplificaremos lo que se llama «poesía pura» torrente y construcción verbal de índole intuitiva, con un poema de Pablo de Rokha.

Gran hogar patriarcal lleno de nidos,
de muérdagos y rémoras felices;
un pan de sal para los días idos
y un pan de mar para los días grises.

La proa afronta contra la ola (heridos),
a los corsarios sobre cien países,
o andamos por la aldea atardecidos
tragando sol o cazando perdices.

Le invade de chacales la retórica,
pero yo echo la orinada histórica
sobre sus catres de metales blandos.

Y aunque toda la horda nos acosa,
medio a medio de los caminos, rosa
de humo y piedra, la tribu está brillando.

En cada uno de los ejemplos citados, podemos ejercitar la retórica íntima y hacer un diálogo con el mundo sensitivo del poeta que escribe. El ejercicio de la poesía pasa a ser entonces, en quienes practicamos su lectura, un factor «multiplicador de futuro» como decía Rimbaud, una puerta a nuevos mundos sensoriales mediante la absorción y transmutación de la vida misma, un hermoso ejercicio que atraviesa al ser humano en todas sus dimensiones y que hasta ahora, sigue pareciendo inagotable.

PEQUEÑOS FÓSFOROS PARA LA OSCURIDAD

Beatriz Pérez Pereda

El poema llegó a mí como escapatoria

El poema llegó a mí como escapatoria y como el primer aviso de que la realidad tiene múltiples caras, que hay otros mundos en el mundo, que ese ahí afuera, la cotidianidad, es un animal agazapado que de vez en cuando te lanza un zarpazo. Ese zarpazo a veces es una herida que paulatinamente se transformará en aprendizaje, cicatriz y memoria, con suerte en sabiduría; pero también a veces ese roce es una manera de estar alerta, de abrir los ojos y encontrar el hallazgo, el deslumbramiento, situar la atención y la mirada en algo que antes no habíamos visto, percibido.

Un poema es como un artefacto cuántico, una singularidad, ese espacio donde las leyes de la física empiezan a cambiar o a ser insuficientes para describir lo que pasa. Un poema es un mundo interior donde el tiempo, el espacio y las palabras adquieren otros significados, la puerta que mira Alicia para ir al País de las Maravillas, es decir: el poema como el acceso a otra realidad. Leer un poema también es una forma del doble, por un momento habitamos las palabras de otro, y por un acto de magia, esas palabras también son nuestras y nos descubren cosas de nosotros mismos que permanecían inéditas, o nos proporcionan un momento de calma, de ruptura con el allá afuera, un momento distendido para reconstruirnos.

Hay un escalón más, si leer poemas es habitar otros mundos, escribir es construir esos mundos interiores. En ese sentido ya lo dijo Parra, el poeta como «Un albañil que construye su muro: un constructor de puertas y ventanas». ¿Para qué construir esos mundos interiores a partir de la poesía? En mi caso, a diez años de mi primer libro publicado, a veintidós de que asistí por primera vez a un taller literario y a casi toda una vida de lectora, esos mundos, que pudieran ser cada libro que he escrito, me han servido para sobrevivir a un paso difícil en mi vida. Cuando la realidad que habito ordinariamente se vuelve insoportable, por enfermedad, por la visita de la muerte, por soledad, por la violencia y crueldad que hemos normalizado, cuando mi espíritu y corazón están

agotados, mi salvación ha sido escribir, comenzar ladrillo a ladrillo a construir un mundo que me proteja o que por lo menos me brinde un albergue temporal para descifrar y asimilar esa realidad que me ahoga, para entender las reglas del caos.

Entonces, por unos meses, todo se vuelve sobre la palabra y su reverso dorado y suave, todo es sobre esa rutina de baile con la lectura y la escritura, la disciplina placentera de acudir todos los días posibles a la cita con los planos de ese mundo, y comprobar el abrigo de sus muros y la pertinencia y amplitud de sus ventanas. Hacerlo tan diáfano y alto, que nos sepamos seguros pero sin atisbar los límites. A veces, los trabajos de construcción implican la consulta de libros dispares sobre cetrería, anatomía de animales, la historia de la aeronáutica, para conseguir el lenguaje idóneo, las imágenes precisas para escribir un poema sobre el vuelo y las aves; otras, será el privilegio de tomar una tarde, o una mañana, para escuchar de verdad, quizás por primera vez, el trino de los pájaros y ver sus rutas en el cielo y dar algo de sustancia y verdad a una página. Ladrillo a ladrillo, también yo me voy reconstruyendo; así, un día el libro está terminado y regreso reconciliada a la realidad, el espíritu y el corazón renovados pero conscientes de las cicatrices, cierta de que siempre podré volver a ese mundo mío, que nadie ni nada podrá arrebatármelo, destruirlo. Justo aquí, al salir de ese mundo, es cuando dejo la puerta abierta y con un poco de suerte serán los lectores quienes compartan y resignifiquen el espacio de ese poema, de ese libro. En ese sentido, escribir un libro es como hacer un mapa que pueda dar luces a otros que también se internan en el mismo bosque, dejar pequeños fósforos, luciérnagas, para que la oscuridad sea menos abrumadora.

En la novela *La carretera*, de Cormac McCarthy, frecuentemente el hijo le pregunta al padre si ellos llevan *el fuego*, como metáfora de aquello que en un mundo colapsado aún los define como humanos, como personas, ese último reducto.

¿Es de verdad? El fuego
Sí

¿Dónde está? Yo no sé dónde está el fuego.
Sí que lo sabes. Está en tu interior. Siempre ha estado ahí.
Yo lo veo.

A la manera de McCarthy, ese mundo interior del que hablo es a la vez una guarida para el poeta y un asilo para el lector, un refugio compartido, quizá uno de los últimos para reconocernos como hermanos, cuando los otros, los bunkers antinucleares y post apocalípticos, fallen.

ESCRIBIR POESÍA

Julia Melissa Rivas Hernández

Cuando me preguntan por qué escribo respondo que lo hago porque lo necesito

Cuando me preguntan por qué escribo respondo que lo hago porque lo necesito, y sé que esto suena como una pose, un cliché, como un lugar común o como una respuesta ensayada, pero hay oculta una verdad entre todo esto, y resulta que escribir es lo único que jamás me aburre; algo que pasa muy fácilmente para mí.

Dentro del poema, dentro del cuento, dentro de corregir y leer casi hasta el hartazgo en el proceso de corrección, escribir ha sido una labor que cansa y mucho (será que tengo poquita energía), pero nunca aburre. Como alguien que trabaja y gana el pan corrigiendo y redactando para otros pues soy redactora y correctora, me encuentro haciendo lo que más me gusta. Esto lo traigo a colación porque para escribir (poesía o cuento) y hacerlo con disciplina encontré que mi trabajo regular desde 2012 me ayudó y mucho, pues a diario me acostumbré a escribir 2500 palabras de temas muy diversos, y hace dos años que me dediqué de pleno a la corrección, por lo cual la lectura diaria para poder llevar a cabo este trabajo para una editorial era de 50 cuartillas como mínimo. Desde entonces ha empeorado mi visión y cambio de lentes cada seis meses, pero qué gozo ha sido.

Basta de números y números porque la poesía es la cuestión, escribir poesía. Si pienso en procesos tendría que irme 20 años atrás (sin querer los números siguen), cuando a falta de sueño pasaba las noches leyendo poesía e investigando (forma bonita de decir: obsesionarme googleando) la vida de artistas plásticos. La poesía entonces fue una revelación que al poco tiempo comprendí como una extensión de algo que desde niña me gustaba, la conjunción de palabras raras. Dijo Lorca: «Poesía es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse, y que forman algo así como un misterio», y ese misterio para mí lo encontraba en los Salmos, el Eclesiastés y demás libros poéticos, pues desde pequeña cuando asistía a la iglesia cristiana, mi parte favorita o quizá en la que jamás me aburría era en los cantos que se entonaban al principio y al final del culto. Si bien música y poesía son una sola según

Pound, lo que me encantaba además de cantar era encontrar el misterio, y en los libros poéticos esto abundaba, aunque claro, con el paso del tiempo lo narrativo también ganó en estos cantos.

De las Lamentaciones de Jeremías entonábamos «Mi porción es Jehová, dijo mi alma; por tanto, en él esperaré», el alma hablando y yo en el misterio; en los Salmos cantaba «El que te corona de favores y misericordias», y en esperar esa corona de misericordias estaba el misterio. En mi verso favorito «Clama a mí, y yo te responderé, y te enseñaré cosas grandes y ocultas que tú no conoces», guardaba mi esperanza.

Así, la poesía fue quizá, un entonar, una unión sorpresiva o algo sacro, pero eso sí, algo que no aburría.

Con el paso del tiempo la poesía fue algo que dejé de leer a veces entre semana, entonar los domingos y que empecé a leer fuera de la Biblia y llegó junto con la plástica en las noches sin dormir. Pizarnik, Gamoneda, Salinas, Cortázar, Sexton, fueron los primeros nombres que me grabé y a los que acudía sin cansancio, entre muchos más que leía y los que veía pues, Magritte, Varo, Tanning, Redon, para mí ellos también hacen con la plástica poesía.

De esto recuerdo un tiempo de intensas lecturas y poca escritura. Para mí esto guarda una lógica transparente y pura, o qué decir, así debían ser las cosas en aquel momento. Pero de lo poco, poemas cortos se iban creando y *Habitaciones*, mi primer libro, se escribió en un periodo de mal sueño y muchas lecturas, así como pinturas al óleo, gastaba las horas que no podía dormir escribiendo y pintando. Quizá por eso este libro refleja espacios que pretendía fueran arquitectónicos, y además construir con ellos la memoria. Ojalá fuera más poético mi otro propósito pero solo buscaba no olvidar, pues cuento con una muy mala capacidad de retención.

Años pasaron y lecturas más, la escuela de plástica fue preludio a la escuela de literatura y la academia; una fatalidad. Dentro de esto un milagro, un amigo en el año 2008 me invitó al Vips por un café y para hacer taller de poesía con, entre otros, Manuel Parra Aguilar. Entonces

las lecturas y los más poemas (en esos años sí escribía bastante pero como quien hace un estudio de dibujo, viendo y reproduciendo) se convirtieron en un taller, y uno con uno de los críticos más rudos que he conocido y ¡vaya sorpresa! Manuel Parra se convertiría, un par de años después, en mi esposo.

¿Cuál es el proceso del poema después de todo esto que cuento? Uno curioso, donde investigar sobre lo que quiero escribir se sumó al leer, escribir y corregir, así como ser leída, criticada y aprender de ello, aunque ciertamente ya lo llevaba a cabo un poco en un desorden bastante común, la investigación o más bien el proceso de documentación sobre lo que quería escribir fue entonces más sistemático y por libro. Así, si quería escribir un libro sobre tal o cual tema, no solo leía poesía sino también artículos sobre el mismo y sus posibilidades, desde textos de teología o darle un googlazo a un asunto, hasta revistas de moda como Vogue o Cosmopolita. *Manual inédito de la moda* se escribió en gran parte dentro de una tienda departamental, donde tomaba nota de los manuales de mercadeo que debía leer en mi trabajo de asesora de imagen y display; también, claro, tomaba notas del lenguaje que se usaba en la publicidad (un campo minado de imperativos), los carteles corporativos y de las historias que los vendedores contaban, así como sus conductas en ese contexto tan asfixiante.

A todo esto además voy sumando un trabajo que hago por gusto y por examinar que es la traducción de poesía, desde el único idioma extra que sé, que es el inglés. En esto encuentro un tanteo como jugar con Legos en las palabras pues me gusta hacerlo como lo propone Octavio Paz: «El punto de partida del traductor no es el lenguaje en movimiento, materia prima del poeta, sino el lenguaje fijo del poema. Lenguaje congelado y, no obstante, perfectamente vivo. Su operación es inversa a la del poeta: no se trata de construir con signos móviles un texto inamovible, sino desmontar los elementos de ese texto, poner de nuevo en circulación los signos y devolverlos al lenguaje». Una construcción de Legos, destruirla y volverla a armar pero, claro, del inglés al español, es divertido a montones, y a veces el orgullo sale dañado pues los Legos no

embonan de nuevo hasta pasar un buen rato pensando en cómo mantener el equilibrio en las figuras del poema. Pero soy necia (mucho, dirán los que me conocen bien) y de eso saco el poco provecho que se puede obtener.

Quizá eso sea todo lo que puedo decir del proceso de escribir poesía (también hago narrativa, pero en este último la écfrasis juega también un papel primordial). Si me preguntan dentro de algunos años más, supongo se habrán sumado más quehaceres a este proceso, pero jamás el aburrimiento, o eso espero.

BLUE STREET

Daphna Garibay Rubio (grabado) & Lourdes Garibay Rubio (Texto)

El obrero de todo esto pinta en azul para alejar a los mosquitos o para ver el mar salando sus paredes. Es el arte

BLUE STREET

Daphna Garibay Rubio

Técnica: Grabado a la placa perdida sobre papel a 5 tintas

Dimensiones: 30 X 19 cm

2019

Unir tejas observado por el gato
regar el viento que tuerza luego el muro

El obrero de todo esto no es sino poeta. Porque no debe ni puede ser otra cosa. Y si buscamos el barro de su origen encontraremos su apetencia de felicidad atizada por sueños. El obrero de todo esto —inconsciente estratega— crea no para andar por las nubes, sino descalzo, imanado a la tierra. Él proyecta y dirige, nunca militarmente, quizá sí un poco bélico, pero el fin lo justifica.

El obrero de todo esto pinta en azul para alejar a los mosquitos o para ver el mar salando sus paredes. Es el arte. Y no brota inteligible ni razonable, ni de la nada. El obrero-artista, como la hormiga y la abeja —sólo que solo— cose grietas en medio de las máquinas vaporosas, endulza las rutas lúgubres de males. Sabe de la incontenible semilla que se abre paso argamasa afuera, del tiempo que no llega o el que se mira por encima del hombro con pesar. El momento en el que construye es oscuro y lo vive asomado a su torre, aunque después, noche y torre, le provoquen desaliñados apóstrofos.

El obrero de todo esto pensó en la limpieza, pulió la frase entre piso y piso, la coma que detendría el auto y su amarillo, grabó y numeró usando el divino don, ese que rehúye el análisis clínico y se abraza a la crítica, que encuentra lírica en una cañería o en el aparato que hipnotiza.

Es un momento largo, de grifos de aluminio con sus gargantas abiertas, de radios con señales perdidas y zumbantes que se alejan de la normalidad. Este normal obrero, normal poetiza pues lo suyo no es la vigilancia de una banda de producción. Todo para él debe ser nuevo y si no lo es habrá que ajustarlo; concatenar el lodo que cubra y haga sombra, ampliar el sitio en que reposen las ideas.

Meditó sí. Tenía un fin. Y la confianza del gato dormitó placentera.

IMPOSIBILIDADES Y CONTORNOS DE LA TRADUCCIÓN DE POESÍA RUSA AL ESPAÑOL[19]

Jorge Bustamante García

Si a uno le gusta leer y escribir, entonces traducir podría convertirse en un placer

19 Ponencia presentada en el Encuentro Internacional de Traductores de Escritores Rusos que se llevó a cabo en Yásnaya Poliana, Museo Hacienda de León Tolstói, 200 km al sur de Moscú, en agosto de 2008.

Son tantas las cosas que se han dicho acerca de la traducción de poesía, que es casi imposible formarse una apreciación práctica sobre el asunto. Pareciera como si la imposibilidad de la traducción poética comenzara a su vez con la imposibilidad de ponerse de acuerdo acerca de lo que es la traducción de poesía. Es algo inherente a la poesía misma: nadie sabe lo que es, pero no es difícil intuirla y reconocerla cuando se da. Como son esencias siamesas, paralelas, quizás podría decirse lo mismo de la traducción de poesía.

En las últimas décadas de tantas pérdidas para nuestro entorno producidas por la acción humana, la sobreexplotación y el uso irracional de los recursos naturales, se ha hablado de desarrollo sustentable para intentar palear los destrozos que ya hemos cometido y seguimos produciendo en detrimento del ritmo natural de las cosas. Son muchas las acciones que se han debido implementar para intentar frenar los procesos de degradación y destrucción que nos acechan. Este discurso ecológico que hoy se ha vuelto lugar común, aunque parezca lejano con el tema que nos ocupa, el de la traducción de poesía, me parece que no lo es tanto, si pensamos que por el viejo método comparativo podríamos arribar a parajes insospechados. Así como se ha llegado a la noción de desarrollo sustentable, aparte de todo eufemismo, se podría concebir la idea de traducción sustentable de poesía. Es decir que se puede sustentar o defender con razones. Intentaré explicarme.

Entre las ideas extremas y contrarias sobre la traducción poética, cabría la noción de la traducción necesaria. Poetas como Osip Mandelstam, Joseph Brodski, Robert Frost y muchos otros fueron partidarios acérrimos de la intraducibilidad de la poesía. Brodsky llegó a afirmar que las traducciones al inglés que conocía de Mandesltam no eran más que, en el mejor de los casos, un sacrilegio y, en el peor, una mutilación o un asesinato. Frost, por su parte, afirmó que la poesía es lo que se pierde en la traducción. En el lado opuesto están poetas como Pound y Robert Lowell, que abogaban por versiones de puertas y

ventanas abiertas, no constreñidas, que condujeran a una interpretación libre y viva, y que reconstruyeran el texto original en la lengua a la que se quería traducir. Siempre he pensado que entre estos dos extremos se encuentra la infinita gama de la traducción poética sustentable y necesaria, aquella que en muchos casos llevaron a la práctica con toda la diversidad de matices muchos de los más sobresalientes poetas del siglo de plata ruso. Innokienti Annienski, por ejemplo, admiraba en especial la poesía de Leconte de Lisle, Baudelaire, Mallarme, Rimbaud, Verlaine, a quienes tradujo con talento y pasión. En un memorable ensayo sobre la poesía de Balmont afirmó algo que también tiene que ver, en última instancia, con la traducción sustentable: «el verso no le pertenece al poeta, porque la poesía no es de nadie, no está al servicio de nada ni de nadie, ya que por su misma naturaleza es inmemorial y libre. El verso es la palabra nueva iluminada, que cae en el mar del lenguaje en eterna creación...». La «palabra nueva iluminada» es lo que también se debe transmitir en la traducción poética sustentable y posible, que requiere de la interpretación libre y viva, tan cara para Pound.

Traducir sustentablemente podría ser transplantar semillas en la otra lengua, para que se desarrollen y crezcan en ella y se valgan por sí mismas. El poeta colombiano Álvaro Rodríguez, traductor de Baudelaire, Derek Walcott y Vinicius de Morais, cree que «una buena traducción tiene ante todo que ver con la trasmigración de las almas, con una legítima suplantación que para el caso vendría a ser una reencarnación del otro en su texto». Y agrega que tal vez todo esto «suene muy místico, muy Benjamin, que para el caso tiene una teoría de la traducción harto incomprensible, pero es que todas lo son en el sentido en que todas son arbitrarias». Dentro de este contexto es célebre el caso de Fedor Sologub. Durante 18 años Sologub leyó y tradujo a Verlaine y cuando publicó sus versiones el hecho se convirtió en un verdadero acontecimiento literario. El asunto llegó hasta tal punto, que el poeta Maximilian Voloshin, también traductor, llegó a decir que con la aparición de las versiones de Sologub, Verlaine se convertía en un poeta ruso. Es decir, los poemas en ruso de Verlaine, a través de Sologub, más

que traducciones eran encarnaciones. Seguramente sucedió una suerte de trasmigración, un proceso de creación, en ese transvase. Sologub tocó la partitura que compuso Verlaine y la convirtió en un encuentro vivificador en la otra lengua. Desafortunadamente, Verlaine no tuvo la oportunidad de conocer las versiones de Sologub al ruso y por lo tanto nunca pudo expresar «¡me adoro en ruso!», como sí lo pudo decir Paul Valery cuando apreció la versión de Jorge Guillén de *El cementerio marino*: «¡me adoro en español!», dijo.

Otro caso de traducción sustentable es el Shakespeare de Pasternak. Fue un trabajo de traducción eficaz y persistente: generaciones enteras de rusos y soviéticos, para bien o para mal, leyeron a Shakespeare a través de Pasternak. Aunque yo creo que más para bien, que para mal, existen sin embargo algunos críticos de sus versiones del poeta inglés. Supongo que Shakespeare sonaría incompleto en ruso, sin las versiones de Pasternak, Un poeta de la sensibilidad y destreza como las del autor de «Mi hermana, la vida» no podía menos que transplantar las semillas shakesperianas en la lengua de Pushkin. La traducción de los clásicos en los infortunados tiempos del realismo socialista tuvo un significado muy sutil y particular. Fue una actividad que floreció, ejercida por traductores y escritores de gran talento. Los poetas extranjeros, aunque fueran clásicos –y qué mejor contemporáneos que ellos– no estaban sujetos a las mismas normas, ni a las mismas censuras, y por lo tanto su traducción podía abrir puertas y ventanas al mundo, podía incluso «liberar» el lenguaje al que se traducía. Pero aún así, no faltaron los sucesos chuscos. Mandelstam, que era enemigo obstinado de la traducción de poesía, una vez le dijo a Pasternak, en presencia de Ajmátova, no sin cierta sorna: «sus obras completas consistirán en doce tomos de traducciones y sólo uno de sus propios poemas». Pero esto que pretendió sonar como un insulto, debió llegarle a Pasternak como un halago: ¡al lado del gran poeta inglés, un solo libro de buenos poemas propios basta!

Cuando un traductor quiere escandir los versos de un determinado autor, debería intentarlo con su voz. El número de sílabas y la rima son parte del sonido. Muchos poetas han dicho que el sonido es el principio del poema y si eso es cierto entonces la traducción de ese poema debería empezar también por el sonido. Si un poema traducido nos suena bien en español, natural y fresco, empezamos a pensar que podría ser una buena traducción. Si un poema traducido suena bien en nuestro idioma materno, podemos pensar que puede sonar al menos igual de bien en el idioma original. Como bien dijo Tsvetáieva al hablar de Pushkin «El origen del verso es el sonido». El origen de un verso traducido debería ser también el sonido. «Un verso es un trabajo de oído» dice el poeta mexicano Rubén Bonifaz Nuño. La traducción de un verso también debería ser un trabajo de oído. Si no se tiene oído es difícil ser poeta o ser traductor. En este tenor Nikolái Gumiliov en su artículo «Sobre la traducción de poesía» manifiesta que aunque en los versos con frecuencia se encuentren «paralelismos, repeticiones completas, volcadas, abreviadas, exactas indicaciones de tiempo y lugar, citas diseminadas en la estrofa y procedimientos de especial influjo hipnótico en los lectores» en la traducción estos aspectos se deben conservar escrupulosamente, sacrificando para ello lo menos importante. Y, finalmente, señala que el reto más difícil para el traductor, es transmitir el aspecto sonoro del verso. Cabe destacar que, como lo recuerda Georgui Adamovich, Gumiliov tenía un oído extraordinario para los versos, un olfato excepcional para su tejido verbal, hasta tal punto que parecía estar más dotado para los versos ajenos que para los suyos propios.

Octavio Paz creía que la «traducción es una recreación, un juego en que la invención se alía a la fidelidad: el traductor no tiene más remedio que inventar el poema que imita». Quizás el ideal de un traductor de poesía, no sea trasladar un poema de otra lengua, sino urdir un poema a partir de otro. Como la traducción es una recreación, ha sido frecuente que en las ediciones de poetas rusos en Rusia, se incluyan sus versiones, porque son parte de la obra creativa del autor. Es frecuente

encontrar en las ediciones recientes de Annieski, Sologub, Gumiliov, Viacheslav Ivánov, Pasternak y otros, una sección con algunas de sus traducciones. En Occidente las ediciones de este tipo son escasas y podrían ser consideradas más bien como una extravagancia. Una excepción que confirma la regla es la del propio Paz, quien en la edición de sus obras completas incluyó un tomo con sus traslaciones, bajo el título de «Versiones y diversiones».

De cualquier manera el traductor, con diversos grados de confiabilidad, nos acerca, nos aproxima al espíritu de un poema, que de otra manera, si no lo intentara verter, podría quedarse remoto y ajeno para siempre. Un poema debe ser trasladado, debe tener movimiento, no debe quedarse quieto porque se muere, «debe tener a donde ir», como dice el traductor de poesía latinoamericana al inglés, Eliot Weinberger. Son los traductores los que abren ese camino, los que facilitan que el poema «tenga a donde ir» en otras lenguas, y no de cualquier manera, sino con todo el rigor de fidelidad, tono, espíritu y libertad que debe conservar del original el poema inventado. Traducir poesía, es una forma de residir en el extrañamiento permanente, en el asombro y la pasión que nos depara el descubrir a cada paso el mundo. Siempre que se escribe, se está traduciendo a una lengua extraña. Parafraseando a Borges podría afirmarse que todo afortunado trasvase de poesía es, cada vez, una experiencia nueva. Si el traductor logra que cada vez que se lea la versión del poema, la experiencia suceda, entonces ahí estará la poesía.

Mandelstam decía que «cada poeta es un perturbador de sentido», alguien que subvierte de manera permanente el encadenamiento conceptual al que está sometido nuestro discurso cotidiano. Si el traductor logra captar ese espíritu en el poeta que traduce, su versión también habrá de cumplir con el postulado de Mandelstam, es decir el poeta traducido también será un «perturbador de sentido» en la lengua de llegada.

Permítanme compartir con ustedes algo de mi modesto caso como traductor de poesía rusa. Todos estos aspectos que he mencionado

acerca de la traducción de poesía, y otros que ahora se me escapan, son los que he intentado tener en cuenta cada vez que he emprendido la insensatez de traducir a los poetas rusos. Durante años me la he pasado inventando, imitando, poemas de Blok, Ajmátova, Sologub, Pasternak, Esenin y muchos otros en mi lengua natal, y en realidad no se qué he logrado con ello. Tal vez nada, o muy poco. Como sea, en el transvase de la poesía rusa al español es casi imposible revelar el significado simbólico de ciertos aspectos del verso de origen, como el del yámbico ruso (recurso de gran incidencia en la tradición poética rusa —como en el caso de Mandelstam— que «era un niño judío con el corazón lleno de pentámetros yámbicos rusos» según el decir de Joseph Brodsky), de difusa percepción en la poesía en español. La multiplicidad de significados de una misma palabra, las frecuentes polisemias o ambigüedades semánticas, la obligación y fortaleza de la rima en el verso ruso, el tono y su música, son algunos de los principales problemas con los que me he tropezado al intentar mis versiones.

Ante la magnitud del problema y ante la posibilidad de que el postulado de Frost me aniquilara, o que la afirmación de Brodski (de que la traducción pueda a veces convertirse en un sacrilegio o peor aún en un asesinato) me persiguiera despiadadamente, siempre he optado por imaginar otros recursos que pudieran permitirme alcanzar, al menos, una traducción decorosa y sustentable. Supongo que para traducir poesía no sobraría en ningún momento la convivencia no sólo con el poema o los poemas a traducir, sino también con el espíritu del poeta que se quiere traducir. Si a uno le gusta leer y escribir, entonces traducir podría convertirse en un placer. Esta idea hedonista tanto de la lectura, como de la traducción, puede llegar a ser muy fructífera. Cuando mediante la lectura uno convive con un escritor que le gusta, con el tiempo lo va conociendo mejor. Empieza uno a darse cuenta de sus exigencias, sus limitaciones, sus hallazgos y los entramados de su estilo. Entre más conozca el traductor la obra del autor y al autor mismo, es decir su entorno, sus circunstancias personales, históricas y sociales, estará mejor armado para realizar un trasvase sustentado. Esta es la razón por la que

en la traducción de un poema primero hay que convivir con él, sin prisa escuchar sus reverberaciones, sus sonidos ocultos, experimentarlo incluso en las emociones que despierta, intentar percibir el «tono» que es lo que define en últimas el verdadero espíritu del poema, lo que lo mantiene en pie.

Siguiendo esta idea siempre será aconsejable subrayar aquello con lo que uno más se identifica de un poema de determinado autor, señalando los versos que más le gustan, que mejor entiende, que le ayudan a captar ciertas esencias como cualquier lector y a veces resulta que esos versos que se han señalado –en ocasiones puede ser un poema completo– son los que con mayor fortuna se logran verter al español. Como lo verdaderamente difícil no es traducir las ideas, sino las emociones que se desprenden de las palabras, de la forma particular que tiene cada poeta de expresarlas y sugerirlas a través de sus construcciones verbales, es por lo que la convivencia preliminar y una cierta «intimidad» con la obra a traducir son de suma importancia. Cuando hice el plan de los poetas a incluir en *El instante maravilloso* (UNAM, México, 2004), mis lecturas de su poesía eran muy desiguales. Durante años había leído a algunos como Blok, Esenin, Ajmátova, hasta tal punto que me parecía que había convivido con ellos, volvía a ellos con frecuencia, resonaban con eficacia en mi memoria y me gustaba repetirme muchos de sus versos. La poesía de Ajmátova fue una experiencia singular y ocupó un tiempo extenso en mis incursiones y aproximaciones; dos volúmenes son el producto de esos acercamientos: *Poemas* (UNAM, México, 1993) y *Poemas escogidos* (Editorial Norma, Bogotá, 1999). Blok y Esenin, por su parte, fueron espíritus compañeros para mí y mis amigos en nuestros años estudiantiles en Moscú, muchos de sus poemas nos acompañaban, recurríamos a ellos cuando éramos víctimas de decepciones, desamores, desencantos, pero también de alegrías, y de esa manera esos poetas entraron naturalmente en nuestra sensibilidad, había una suerte de identificación con ellos. Poemas como "La desconocida", "La noche, la droguería, la calle, el farol...", "En el restaurante" o "Qué difícil es caminar entre la gente" de Blok y "Carta a una mujer", "Ahora nos vamos

poco a poco", "Ni me compadeces, ni me amas/ razve ya nimnogo ne krasiv", "Ne zhalieiu, ni zovu, ni plachu" y "Hasta pronto, amigo mío, hasta pronto" de Esenin eran parte de nuestro entorno cotidiano en aquel entonces. Creo que en la interpretación que hacíamos en aquellos años de esos poemas, en las emociones que lograban despertarnos, se iniciaba ya en mí el proceso temprano de traducción.

De otros poetas me apasionaban sólo algunas cosas y sentía que la traducción se me daba con relativa naturalidad, pero con ciertas dificultades, como en el caso de algunos poemas de Sologub, Voloshin y Briúsov; en ocasiones sólo me identificaba con unos cuantos poemas que me daban vuelta durante días como en el caso de Pasternak y Gumiliov; a otros me abrumaba enfrentar por su densidad lingüística y lo enmarañado, hermético y pletórico de su poética personal, como los casos de Jlébnikov, Mandelstam, Ivánov y Pasternak. Y otros, incluso, me gustaron repentinamente, como fue el caso de los poemas de Arseni Tarkovski que amé desde que los descubrí, hace apenas unos cuantos años atrás. Finalmente están los poetas que nunca se me dieron, que no pude abordar por diversas circunstancias a pesar de que los aprecio mucho, como Maiakovski, Bunin y Bieli. De esta manera, supongo que dentro de una misma lengua hay poetas más difíciles de traducir que otros, ya sea por el estilo peculiar de cada quien, por la complejidad lingüística y riqueza semántica de cada uno, por el grado de ambigüedad y por la afinidad e identificación del traductor con determinado autor. Del mismo modo dentro de la obra de un poeta podemos encontrar poemas de muy diversa factura, de los que algunos se prestan generosamente a su traslación a otra lengua, pero otros se niegan persistentemente a cualquier intento de transcripción.

Me gustaría compartir con ustedes algunos cuantos y breves momentos que me han dado mucha satisfacción en mis intentos de traducción de algunos versos rusos. Eso es suficiente para compensar el 95% de insatisfacciones que cargo por los intentos fallidos. Al fin y al cabo, como dice Nabókov en un poema sobre su versión de *Eugenio Oneguin* al inglés «las palabras reflejadas sólo pueden tiritar/ como

alargadas luces que se contorsionan/ en el espejo negro de un río/ entre la ciudad y la bruma...» (versión de Javier Marías). De Fedor Sologub, un simbolista que prestó especial atención en su poesía al ritmo, la armonía, la melodía, el sonido, el silencio y la más alta virtud de la poesía: la música, estas cuatro líneas que en la versión al español se dieron casi literales.

Sólo el último verso varió para darle una interpretación más libre, más acorde con las resonancias de lo dicho en el original. *Притязать* (Pritiazat) en ruso significa literalmente reclamar, hacer valer, pedir, deducir un derecho, cursar una pretensión, pero la arista ontológica del poema me condujo al equivalente semántico «Y nada pretender»:

No ser alguien, ser nada,
Ir hacia el gentío, mirar, soñar,
Con nadie compartir los sueños
Y nada pretender.

Algo parecido me sucedió con un poema de Blok, sólo que yo había convivido con esas líneas desde mis tiempos de estudiante y la versión se dio con la mayor naturalidad, con excepción otra vez de una línea.

Como puede verse todo iba llano y gozoso, sin contratiempo, hasta la séptima línea con la expresión *ледяная рябь* (ledianaia riab= ondulación helada, rizado glacial) que me obligó a varias peripecias en busca del mejor sinónimo, el mejor vocablo en español y de pronto sentí que no podía quedar mejor, sino como «La noche, el helado escarceo en el canal»:

La noche, la droguería, la calle, el farol,
Mundo absurdo e insípido.
Vive aunque sea un cuarto de siglo más
Y todo será lo mismo. No hay salida.

Morirás, empezarás otra vez desde el comienzo.

Todo se repetirá como antaño:
La noche, el helado escarceo en el canal,
La droguería, la calle y el farol.

De Ajmátova serían muchos los textos que me gustaría citar, porque la experiencia de su lectura fue para mí algo cercano al privilegio y la gracia. Muchas versiones de sus poemas que intenté se fueron directamente al cesto de la basura y sólo me quedé con las que consideré eran de alguna manera dignas de la autora. Citaré sólo el poema de 1934 «El último brindis»:

Bebo por la casa saqueada
Por mi vida perdida
Por ti y por la soledad
Entre los dos.
Bebo por la perfidia de los labios
Por el frío espectral de los ojos
Por este mundo cruento y burdo
Y porque ni Dios nos salvará.

Caso curioso, algunos poetas que considero casi imposibles de traducir, como Jlébnikov y Mandelstam, se me dieron por escasos momentos en textos de súbita sencillez, claridad y belleza, como este de Mandelstam que me gustaría compartir:

Tu rostro
Es lo más tierno lo tierno,
Tu mano
Es lo más blanco entre lo blanco,
Del mundo entero
Estás lejana,
Y todo es tuyo
Inevitablemente tuyo.

Inevitable
Es tu tristeza,
Y la calidez
De los dedos de tus manos,
Y el sonido apacible
De tus palabras
Joviales,
Y la lejanía
De tus ojos.

El español Aurelio Garzón del Camino, traductor de todo Balzac en México en los años sesenta del siglo pasado —10,650 páginas de la Comedia Humana en 16 tomos— le contó alguna vez en una entrevista al conocido crítico mexicano Emmanuel Carballo: «[...] leí y estudié a Balzac. Sin embargo, le aseguro, sólo cuando lo traduje le comprendí más o menos a fondo. Traducir es conocer de forma distinta y más profundamente a un autor. Las dificultades con las que uno tropieza son, a menudo, las dificultades con las que tropezó el propio autor. El traductor revive (goza y sufre) el proceso de la creación de una obra». Esta idea acerca misteriosa y mágicamente al traductor de Balzac en México a un autor italiano del que quizás Garzón del Camino jamás escuchó hablar, Gesualdo Bufalino, quien construyó el enunciado más sorprendente y bello que he leído sobre la condición del que traduce: «El traductor es evidentemente el único auténtico lector de un texto. Por cierto, más que cualquier crítico, quizás más que el propio autor. Porque de un texto el crítico es solamente el cortejante ocasional, el autor el padre y el marido, mientras que el traductor es el amante».

AFORISMOS EXACERBADAMENTE LIBRES EN TORNO A LA LITERATURA Y SUS MALESTARES O SUMINISTRAR NIEBLA Y PENUMBRA, ERÓTICA MOLECULAR DEL OFICIO POÉTICO

Alma Karla Sandoval

Se observa el caos perfecto con que gira el café en una taza y alguien dice que así comenzó el mundo

0

Un buen poema no es anoréxico. A los poemas malos les falta hierro. Los versos inolvidables se hunden. No son maderos en el naufragio, son la tempestad.

1

Cuando digo literatura una chicharra está cantando y otra muere en medio del día.

Si al principio fue el verbo, después tuvo que surgir el relato.

No, no es suficiente con que el mundo exista y la conciencia acerca de él. No es suficiente con intuir lo que hay más allá de esta dimensión. Se sueña, se supone. Se observa el caos perfecto con que gira el café en una taza y alguien dice que así comenzó el mundo, con poesía inevitable.

Cuando digo literatura tal vez una guerra empieza. Pero habrá quien se refugie en el mapa de sus propios laberintos, quien insista en inventar su propio espejo.

Un día se escribió un oráculo y era un poema.

2

Digo literatura y de repente somos todos brujos. Poseemos un don al levantar la cara del texto, entonces reconstruimos al personaje y escuchamos sus palabras con el timbre que imaginamos. Madame Bovary tiene voz ronquita, Alonso Quijano un tiple agudo.

Digo literatura y Héctor es infinito antes de tomar su espada.

En la maleta del padre de Orhan Pamuk hay una lista eterna de razones para no callar nunca que el Fósforo es una vena libre.

Claudio Magris, que tanto ha pronunciado la palabra, que ha dicho literatura en italiano con la misma devoción que Italo Calvino, que Salvatore Quasimodo, que Giuseppe Tomasi di Lampedusa; sabe que la conversación derrota a la utopía, que mientras estamos juntos, mientras nos leemos, hay un por qué seguir sobre la tierra.

Pocas verdades como las que se asfixian en Comala o en el Ixtepec de *Los recuerdos del porvenir*. Pocas verdades como un racimo de quelites, muy pocas, como tres o cuatro cráneos de azúcar sobre la ofrenda anual que se multiplica *ad infinitum.*

Digo literatura y no tengo que mentirme.

Cada libro su lector y cada lector sus finales imposibles.

En *El mal de Montano*, muy recomendable novela de Enrique Vila-Matas, uno de los personajes asegura que, contra el Círculo de Praga, «nada ni nadie ha podido, ni podrá». ¿A qué se refiere esa frase?, ¿de qué circunferencia estamos hablando?, ¿por qué es invencible? El narrador catalán alude a la literatura, pero no a cualquiera, sino a la grande cuyo peso y fondo es imposible someter.

3

Un arte en el tiempo, pero también en el espacio, «dame un cronotopo y moveré el mundo». Bajtín sonríe.

Inventaré la historia de la joven que quería ser cucaracha.

Digo literatura y la poesía se enciende con la rústica lámpara de Orlando: un frasquito repleto de luciérnagas cautivas.

Hay algo más debajo de las letras, algo más allá de lo que son aunque también vivan en silencio.

Una conversación en la penumbra, he ahí un poema «decente».

Mc Ondísimo, un no lugar, una tierra de nadie, una selva caliente, un corazón de las tinieblas enterrado en la Isla del Tesoro que era en sí el tesoro.

Somos, después de todo, textos de textos que cuentan textos. Somos accidentes narrativos, anagnórisis, peripecias, gráficas de Aristóteles, eso somos.

Digo literatura. Invoco el castillo de Montaigne y fragmento, rompo, desgarro lo que aprendí tiene que ser el orden, la arquitectura del pensamiento.

4

Un virus, una leche blanca en los ojos, una insistente ceguera que nos sigue, que evitamos con los libros y sus vacunas.

La niña que roba libros. La muerte que lo cuenta. La niña que mata a su madre y a sus psiquiatras. Chimal que lo dice. La niña de un país vecino que muere de amor y de canciones.

Digo literatura y algo quebrado, pero llevado a su última tensión, aseguran los formalistas, se repliega, se enroca como serpiente jugando a estrangular un conejo.

Alicia en coma.

Saberes oscuros, poemas sobrevivientes.

La Reina de Corazones a punto de cortarle la cabeza al papá de Kafka. He ahí una solución final, un equilibrio de fuerzas cósmicas.

El extranjero que dispara en un día nublado. He ahí la verdadera razón de un dilema existencial: escribir o no escribir un diario.

El Idiota sin castillos, sin té negro, sin la nieve casi azul de sus tristezas. He ahí una imagen para rescatar Rusia, la del tren, la de la guerra, la de

la madre, la de Gogol, Gorki, Tolstoi, Dostoievski, la de Marina Tsvietáieva, la de sus cartas a Rilke.

➴

Digo literatura sin pretensiones. Sin ganas siquiera de salvarme.

5

Invéntame de nuevo la soledad, Auster, dime que se puede escribir a falta de luna.

➴

La verdad es que no fue Atenea quien se le apareció en sueños a Ulises. Siempre fue Calipso, siempre. Y siempre fue suicida.

➴

Sólo una vez aquí, se desgarraba el Rey de Texcoco, sólo una vez aquí, cerca de las flores del cacao y las maldiciones de Quetzalcóatl.

➴

No se puede escribir sobre literatura sin hacer poesía. Está prohibido.

POST SCRIPTUM A LA NAVE DE LOS MUERTOS

Armando Roa Vial

El mundo aspira a la presencia, no a la representación

Una marea vertiginosa de palabras se afana por salir de sí y asomar a algo o a alguien. Pero tal vez no haya nada. Quizá ni siquiera sean (valga la paráfrasis a Píndaro) el «sueño de una sombra».

Pienso, luego estoy a la intemperie. Nihilismo semántico: si todo es lenguaje nada es lenguaje.

Ser no es significar: el mundo aspira a la presencia, no a la representación.

Desde el lenguaje —lo que suponemos es el lenguaje— no se puede superar el lenguaje. Enunciar, predicar, es ampararse en una petición de principios: que hay siempre un sentido referencial merodeando lo que somos o hacemos. ¿Cómo colocarse más allá del sentido? ¿Será posible demoler el altar y no terminar recogiendo ruinas para edificar nuevos templos?

El silencio: ¿es presencia ausente o se trata de una ausencia presente? ¿Qué es lo que enmudece al enmudecer? ¿Se lo puede definir ostensivamente? ¿O es que la palabra, al final, inevitablemente, también es su punto de fuga?

Espigar significados es vivir ensayando alteridades. Arrojar entonces la escalera (a la manera de Wittgenstein) para situarse en el no lugar, en el ninguna parte. Para que no haya desplazamiento y preservar la unicidad sedentaria del ser versus el nomadismo promiscuo del significar.

No ser el que verdaderamente se es, arrinconado por esa hospedería de significados que otro pone en mí.

Ay, palabras, limosnas de mis pensamientos.

Suicidarse, literariamente hablando, para romper la jaula del lenguaje. Pero la muerte también es lenguaje, lenguaje de la ausencia de lenguaje.

Está claro que los conceptos —géneros o especies— operan una economía verbal que evita una proliferación infinita de los nombres. Ese quizá sea un triunfo del lenguaje en cuanto construcción cultural, estirando la palabra como si fuera un elástico, pero es una derrota estrepitosa para la realidad viva de las cosas, refractaria a las metonimias y aún a la metáfora. La metáfora cercena la individualidad al enajenarse la substancia irreductible, inalienable e incomunicable de las cosas (Duns Scoto acuñó el neologismo *haecceitas*). Asumido un nombre, por más que un nombre sea un salto en el vacío, mantener al menos la fidelidad a ese compromiso inicial de identidad excluyente, bautismo inaugural que, para usar la

terminología de la lógica modal, debería ser un «designador rígido» en todo mundo posible.

El lenguaje no crea la realidad, pero la vuelve significativa. Significativa quiere decir: con peso humano.

Ser y significar, las dos placas tectónicas en pugna que determinan la naturaleza sísmica del lenguaje.

De un sujeto sin lenguaje a un lenguaje sin sujeto.

¿Será que los poetas están enmudeciendo? ¿O es que simplemente se han recluido en la vivencia que precede al nombrar y que al nombrarse se pierde en lo nombrado?

El uso se hace a tropiezos. Desde el abuso y el desuso también. La pragmática del lenguaje es la palabra atizada en carne viva, resignificada en cada voz: las etimologías no son meras genealogías. Las palabras al escribirse dejan sus huellas y remontar esas huellas, en busca de un origen, es atender al sendero transitado por las voces que se han ido esculpiendo desde su «soplo adánico», cuando fue sellada su acta de bautismo, cuando cruzó el umbral del nombrar.

¿Será que la pregunta por el sentido surge cuando afloja la presencia de lo nombrado por la palabra? O para decirlo de otra manera: que el esplendor del ser se manifiesta en el lenguaje al rehusar esa pregunta por inoportuna.

El decir es también una posibilidad: una posibilidad de ser que se agota en la exclusividad de lo dicho. Aún así todo significado es a la vez una apertura y una clausura, en permanente tensión, como dos placas tectónicas que son removidas al hacer irrupción la metáfora, situada en un terreno entrabierto, opaco, donde la palabra no cierra del todo a un nuevo sentido fecundante, donde se adivina un germen inacabado de significados que se escurren sin cesar. La metáfora es un amotinamiento en contra del monoteísmo semántico.

Convengamos en que el luto de la palabra es un luto impuesto por el hombre, pero no por el lenguaje.

¿Y si el silencio fuera sólo una manera metonímica de referirse al lenguaje?

El poeta asalta el cementerio de la metafísica y de la ciencia para exhumar la palabra que yace sepultada en la palabra y hacer revivir el aliento

moribundo de un ser tejido a punta de tropiezos lógicos, de malos entendidos lingüísticos y de supersticiones filosóficas.

EXTRACTOS DE *LAS COSAS MÍNIMAS*

Julio Nuñez Rivera

Escribir versos
Como si fuesen costras
Que salvarán al mundo

No se escriben poemas
Se sacan espinas de la garganta

⤵

Nuestras bocas destrozadas
escupen puñados de palabras
tibias y ensangrentadas
pero capaces de revertirlo todo

⤵

Nuestras palabras ingenuas
apenas alcanzan a empañar el vidrio
del más impenetrable silencio

⤵

Versos en reposo
Escritos hace tantos años
Cuántos han sobrevivido
Y cuántos se han descompuesto

⤵

Tragar palabras sin masticarlas
para no sentir su amargo sabor
engullir amor
devorar la vida
antes que la linterna que conduce a la salida
parpadee y se apague

Y escribir en pequeños trozos de papel
para que al leerlos
la vista no pierda el contacto con la realidad

A veces las palabras
son costras horrendas
pero esperanzadoras de sanación
Cicatrices de advertencia
Señales de sobrevivencia

Escribir versos
Como si fuesen costras
Que salvarán al mundo

La poesía no es el poema
no es el verso
no son las palabras
no son las letras
no es la tinta recorriendo el papel
La poesía es la chispa cómplice que se genera
entre el emisor y el receptor

Poesía es la más sencilla ecuación
Para convertir todo cuanto nos oprime
En un arma poderosa

Nada llena el vacío
excepto el silencio

CAPITÁN BIRDWHISTLE | POETRY FILM

Cristina Bustamante

Técnica: Stopmotion

2020

Videopoesía

El término de videopoesía no es nuevo sin embargo no es del todo popular ya que no es un estilo que veamos comúnmente ni en plataformas públicas ni en festivales de cine, a pesar de que sí que hay festivales dedicados a este formato que implica simplemente el uso de la libertad del creador combinando la imagen en movimiento y la poesía que ya, por sí misma, es tan amplia como se requiera. El video como soporte técnico se ha ido expandiendo a lo largo del tiempo con un sinfín de posibilidades que ofrecen los dispositivos mismos y los programas de edición, pero la formación de imágenes desde el instinto desbordado de quien habla y las propias metáforas de la palabra y el silencio dotan de una combinación explosiva a este género que puede ir desde lo contemplativo, lo estridente, lo inmersivo, etc. La videopoesía es sacar las grafías de la página y transformarlas dentro de una pantalla.

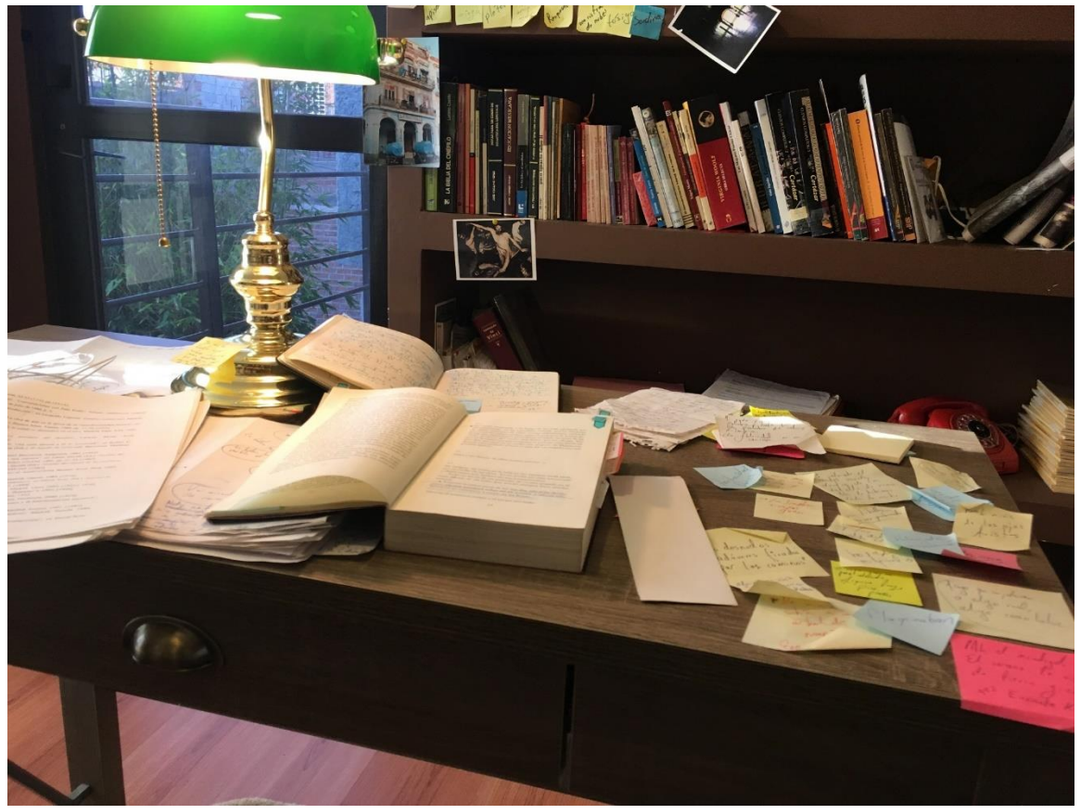
Capitán Birdwhistle

Una tarde de cuarentena salí a comprar café molido para poder seguir viviendo, en el camino me encontré a un pájaro que había caído de su nido y no me resistí a dejarlo a la deriva, lo traje a casa para cuidarlo hasta que creciera y pudiera volar solo. He querido mucho, pero nunca me había encariñado con un pájaro y aún así, dejarlo ir volando no fue ni será mi único duelo.

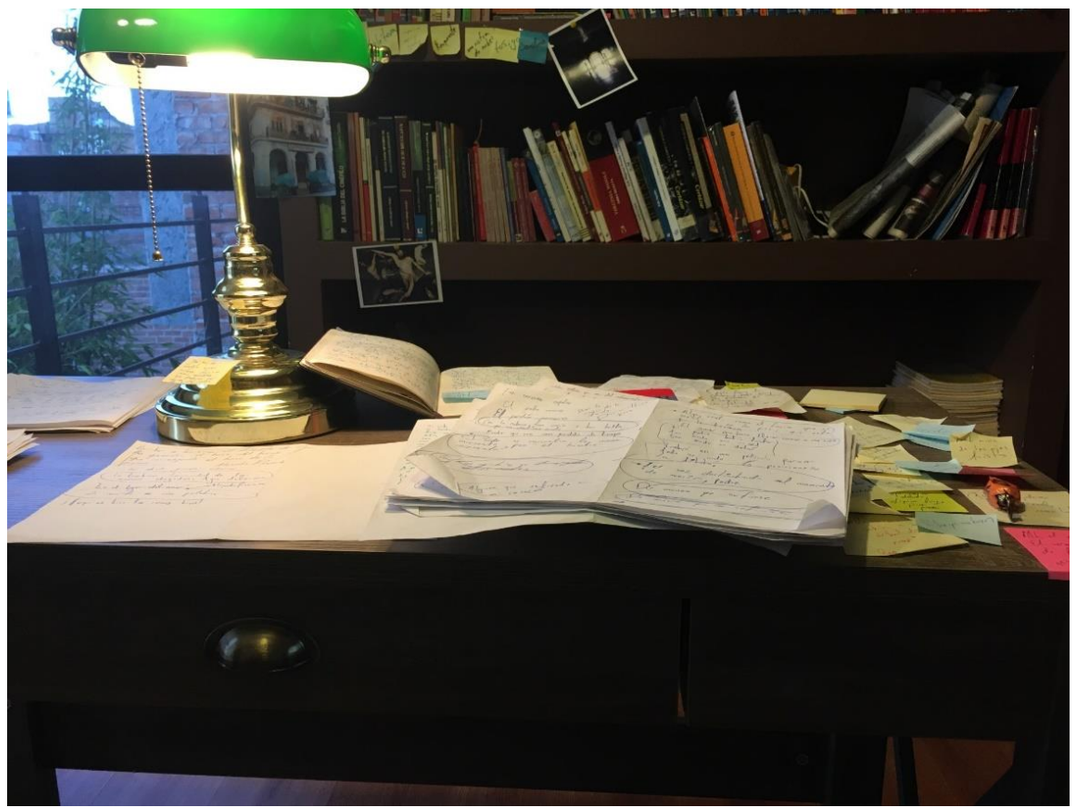
ENSAYO FOTOGRÁFICO SOBRE EL DESVIVIR DE LA ESCRITURA

Yamilet Fajardo

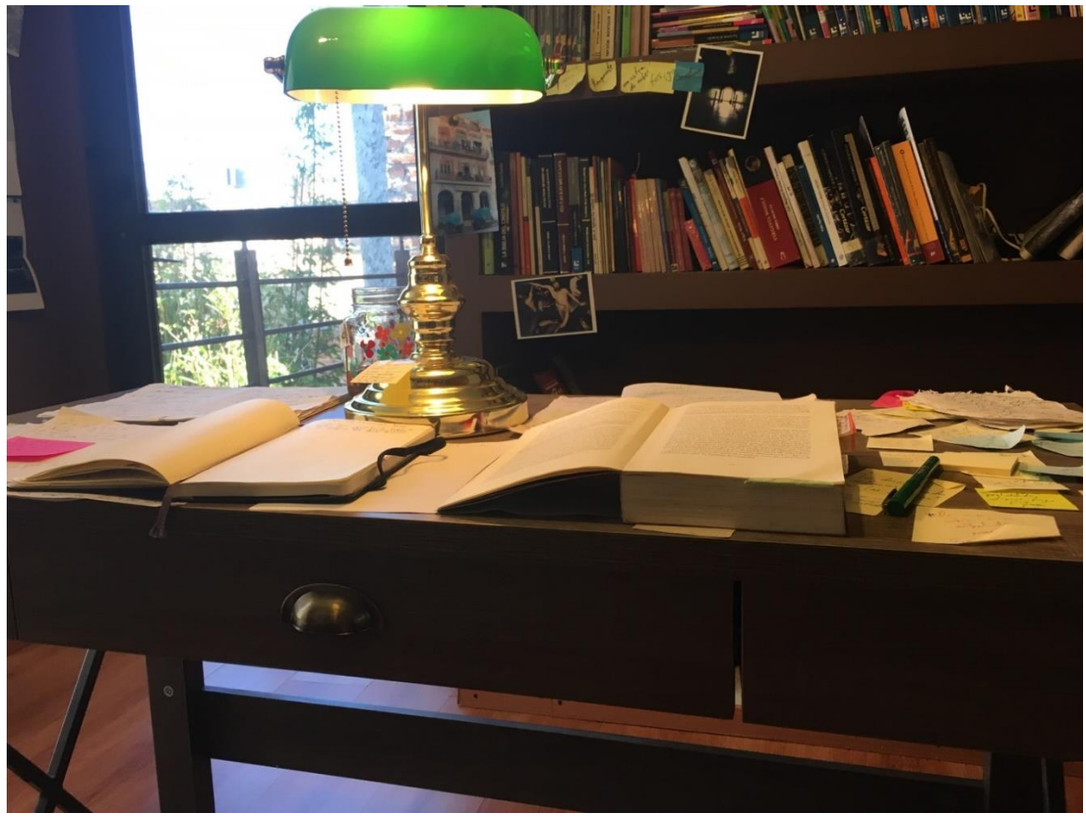
Hay en mis ojos fragmentos de una vida



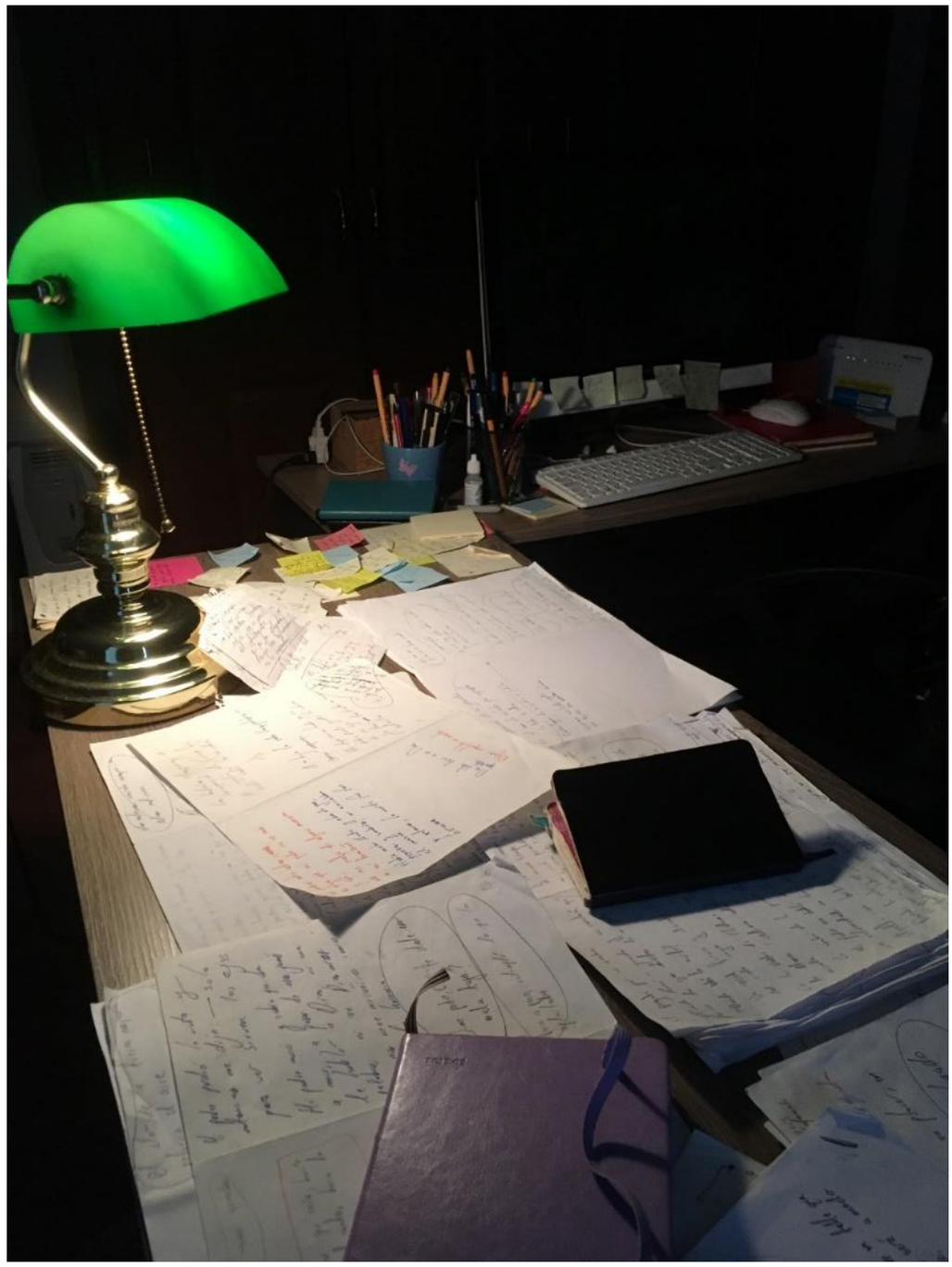
Hay en mis ojos fragmentos de una vida.



Apacigua mi alma, apacigua mi corazón para poder escribirte.



Para crearte a ti, me destruí.



Tu camino es variado. A veces me haces tomar el camino más corto. Otras, me haces ir por extensos senderos, rodear largas costas, para al final, descubrir que siempre estuviste frente a mí.

VENTANAS

Cecilia Juárez, con fotografía de Alejandro Gánem

El poema/ se va/ con la tarde
pájaros/ vinieron
al funeral

Nota

Al pensar acerca de la génesis poética en el contexto del encierro, llegamos a la conclusión de que nuestra herramienta más valiosa eran las ventanas. Las ventanas de la casa que habitamos y en la que nos encontramos en reclusión voluntaria durante la crisis sanitaria por la avalancha que ha sido la pandemia del COVID-19. A través de esas ventanas nos enteramos de lejos sobre el estado del mundo conocido. El cielo, las calles, las estrellas, los prados. La luz que entra nos habla sobre la hora del día. De ahí surgió la idea de escribir poemas en la superficie de las ventanas y obtener imágenes que dejaran rastro de esa escritura efímera que buscaba asomar la nariz al exterior. La poesía, pensamos, es un instante: atravesaba el vidrio como la luz dorada de las cinco de la tarde o como la del momento previo a la puesta del sol o como la de las horas del alba.

Heroísmo

Vestir con el plato/ la navaja/
las tortuosas maneras/ de hacer trizas/ lo que estaba terminado

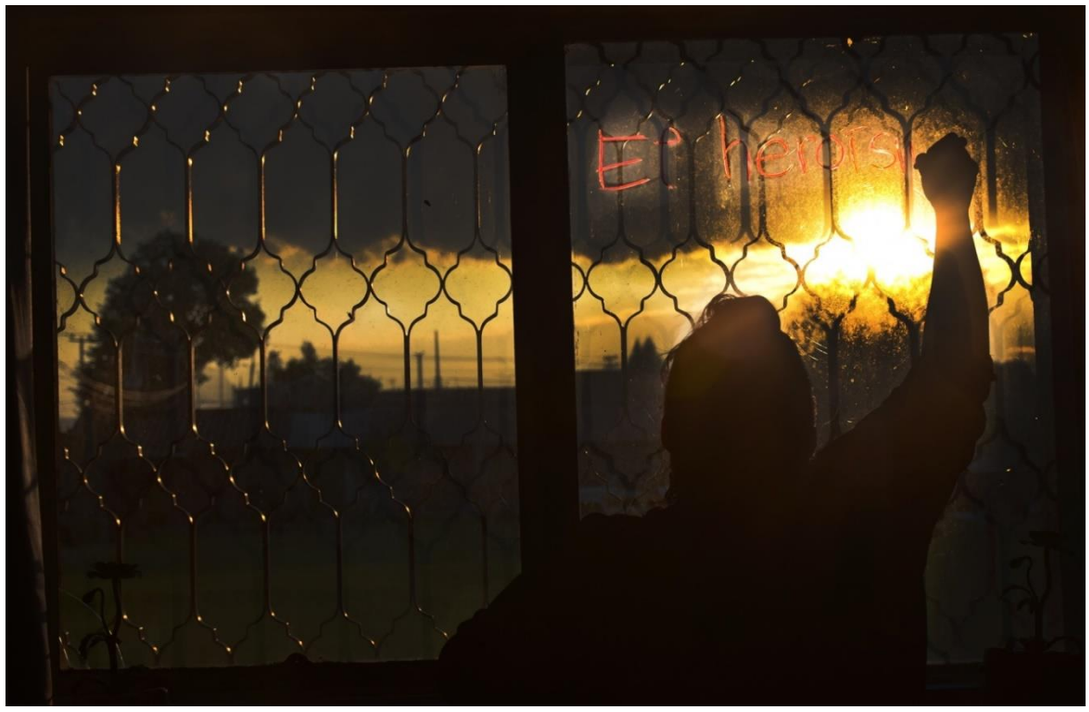
El heroísmo
es una canción/ que ya no se toca/ en esta casa
es la última vida de la aguja
cuando termine su filo
habrá terminado todo

        como la niñez
ante el hachazo del vello púbico

dormimos mal
        en el cansancio hallamos
los motivos que nos mueven a pensar
en la r e p r o d u c c i ó n
que ya no sucederá
en las escenas de picnics/ pasteles brillantes/ luces/
velas encendidas.

Qué lejos queda el heroísmo
De esta navaja en la que vivimos.

De *No te desanimes, mátate*. Diablura Ediciones, 2013


El heroís

El heroísmo
es una canción
que ya no
se toca
en esta casa

Mi amor platónico se baja los pantalones en Main Street
no ha logrado cazar un león como Hemingway
ni pilotar aviones como Faulkner
la risa que se murió en el patio de su calamidad
regresó/ con un hacha/ a destrozar/
las primeras hojas de todos los periódicos

locura es lo que llena su piscina

él hace intentos por escapar
nada en el aire/ nada/ nada
igual que un cachorro bajo sospecha de aguas

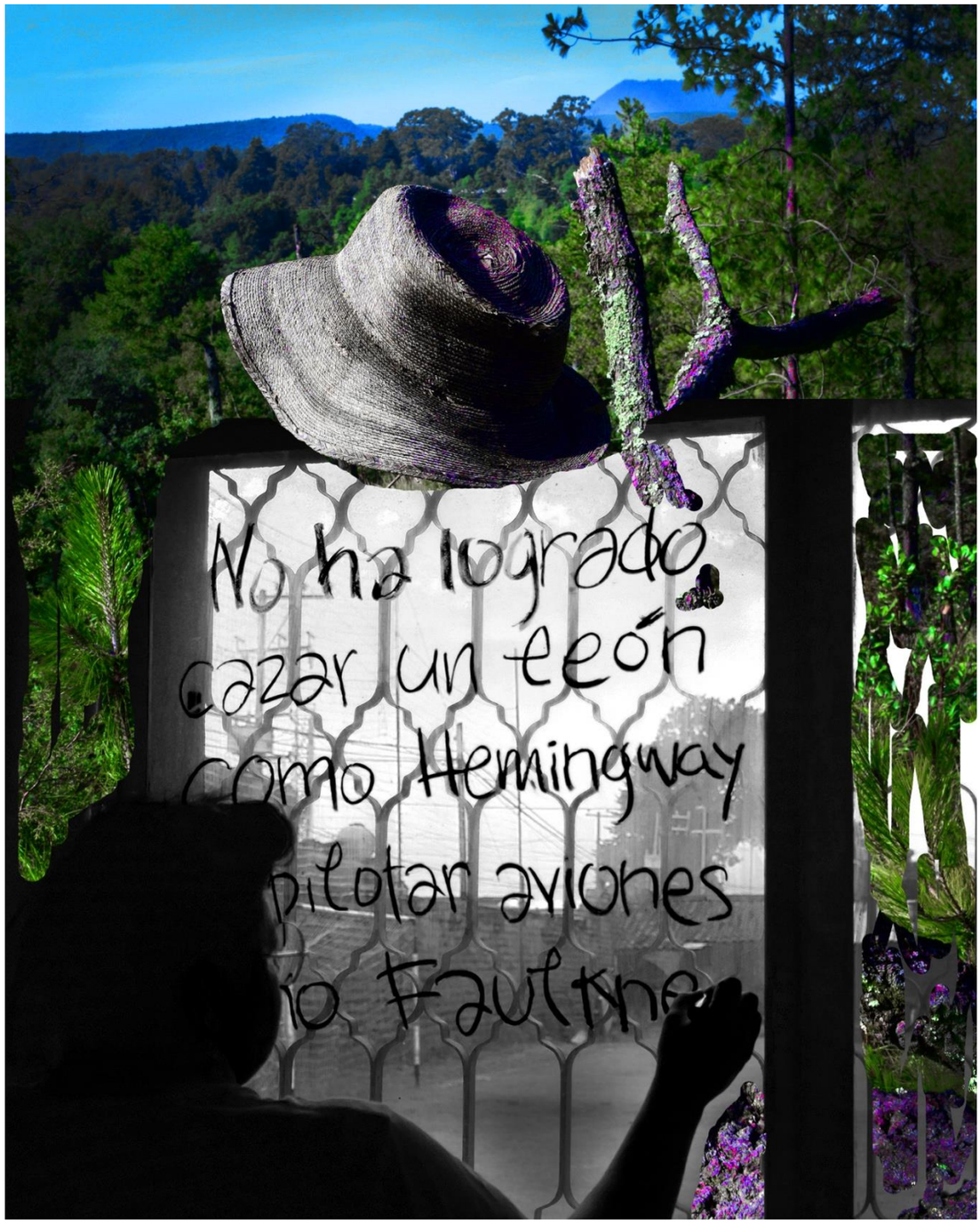
a h o r a

grita que el final se acerca vertiginoso
como la motocicleta que da la vuelta
y siembra un golpe
en el palacio ausente de su cráneo

mi amor platónico
yace sin pantalones en Main Street
tiene los ojos puestos en el cielo/ y sonríe
cuando estaba vivo no era mejor persona

De *Lobos en un corral de lobos*. Mantra Ediciones, 2016

No ha logrado
cazar un león
como Hemingway
pilotar aviones
Faulkner
locura es lo que
llena su piscina
No ha logrado
cazar un león
como Hemingway
ni pilotar aviones
como Faulkner
...
locura es lo que
llena su piscina


No ha logrado
cazar un león
como Hemingway
pilotar aviones
io Faulkne

El poema/ se va/ con la tarde
pájaros/ vinieron
al funeral.

Sueños de carnicero

Cuando te dije que te quería no lo dije en serio.
Lo dije como el carnicero al cerdo.

El cerdo es siempre mejor que el carnicero.

Lo dije como un verdugo que habla con su amo.
Lo dije tiesa/ incontrolable/ a media tarde de un orgasmo
antes de los Pixies.
Sudaba/ y lo dije por decirlo:
había silencio
y previo a los treinta
el silencio me parecía un barco
que debe hundirse/ antes de tocar puerto.

Querer es una actividad de mal gusto
y solo debería estar permitida en cuatro estados:
desgracia/ ebriedad/ locura
y tal vez Illinois.

Cuando dije que te quería/ era quererte
como al favorito de mis abrigos
dije por decir/ que te quería
lo cierto
es que soy incapaz de tal hazaña
deseo un enemigo
donde quepa
el borde de mi furia.

(Ya luego de haber dicho lo que dije/pensé
en lo ridículo que hay/ en verse vestida por la norma/

y al rato pensar/ en ser lo estipulado en un contrato)

Un carnicero tendrá siempre sueños de carnicero.

De *No te desanimes, mátate*. Diablura Ediciones, 2013

Mosca

Vine aquí como la mosca
de un camino largo de regreso de la muerte

vine después de oler las tumbas y con el sol
astillarme los ojos para hacer pedazos mi cuerpo de coleóptero
asir con mis patas la mierda del mundo
y volar sola

vine a morir aquí

entre predicadores que hablan de la vida
sus consecuencias y sus premios
predicadores que llenan edificios
con canciones que robaron de algún sitio

vine como judas
como bomba
como cristo
como juanadearco
como armagedón

cohete minúsculo
arropado entre las mieles de la mierda

vine para que me odien
me persigan
gasten un tiempo en procurar mi muerte
que de todas formas sucederá muy pronto

yo sigo

el dulce camino de lo podrido

quien no lo haga
no comprendo qué hace

devasto la calma y la quietud
pero en silencio casi

quien no lo haga
no comprendo qué hace

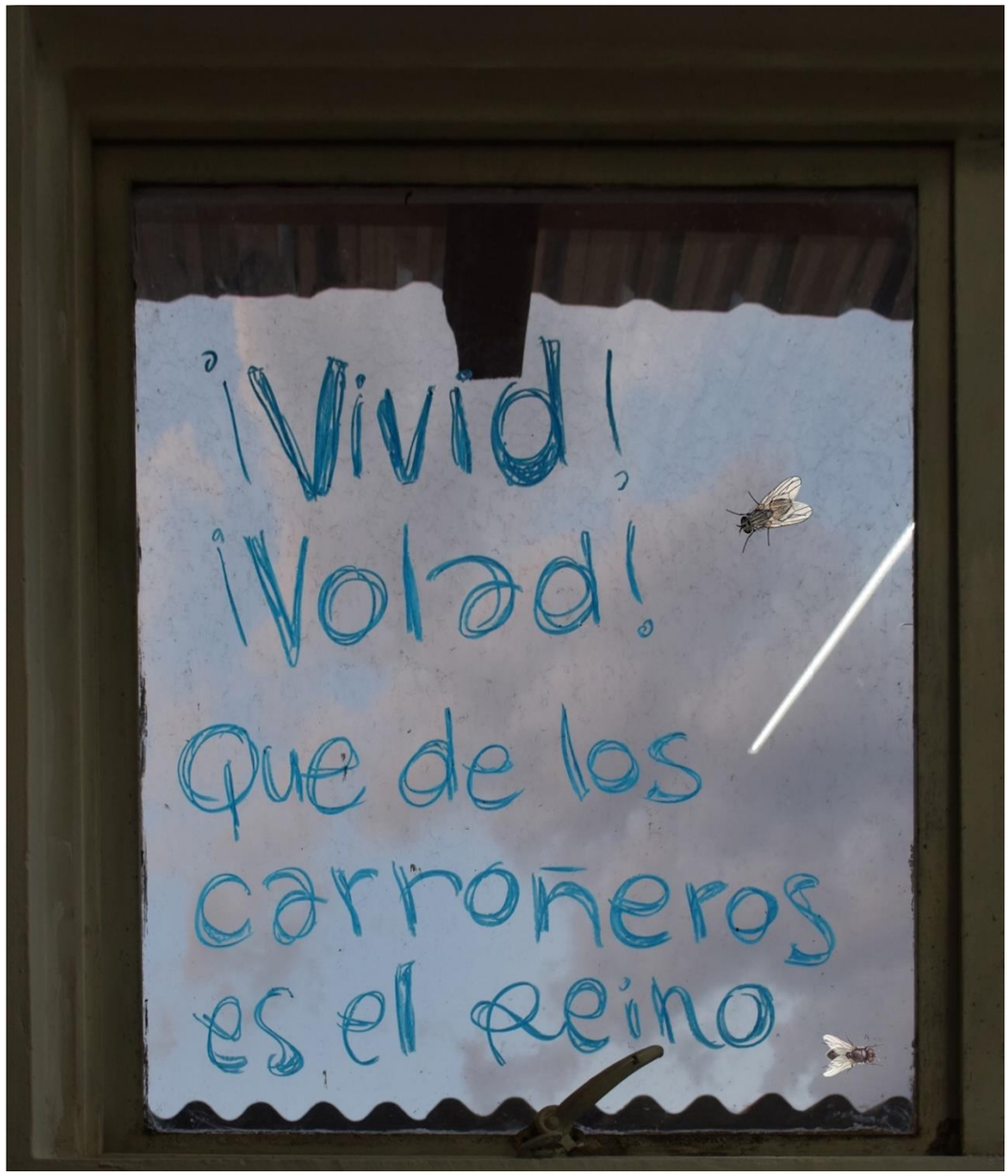
vine a morir a esta casa sola
encima de las horas que tuve
acepté la misión del vomitivo
quien no lo haga
yo-no-sé-qué-otra-mierda-pueda-estar-haciendo

no sé si lo he dejado claro:
observarlo todo
como a mitad de un viaje vívido y eterno

un viaje que ha de emprenderse con los pulgares arriba

¡vivid, volad!
porque de los carroñeros es el reino

De *Cómo hablar con tu perrx.* Ediciones El Humo, 2019


¡Vivid!
¡Volad!
Que de los
carroñeros
es el reino

SIN TÍTULO

Alejandra del Río

La vida
imita
la poesía
imita
la muerte
imita
el parto
imita
la poesía
imita
la vida
imita
la poesía
imita
la muerte
imita
el parto
imita
la poesía
imita
La vida
imita
la poesía
imita
la muerte
imita
el parto
imita
la
poesía
imita
la vida
imita
la poesía
imita
la muerte
imita
La vida

dospuntospuntoycoma

Omar Pimienta

1) Lo que cambia en la realidad despues de registrarla.
2) Lo que se queda fuera del marco/texto pero sigue ahí.
3) Lo que se ve y se deja de ver desde distintos puntos.
4) Lo que se lee y se deja de leer desde distintos tiempos.
5) Lo que no pasa de largo pero tampoco se queda.
6) :
7) ;
8) El error siempre.
9) El acierto pocas veces.
10) El error y el acierto riéndose de ti.

LA PANTALLA DE LA CREACIÓN. LA POESÍA DIGITAL EN LOS LOCOS AÑOS VEINTE

Horacio Warpola

Con las redes sociales hemos presenciado una ruta multifacética en la periodicidad del poema

I

Libros digitales, literatura electrónica y usuarios despistados

Sacar la poesía del libro físico no es un berrinche de la era tecnológica, es aprovechar las herramientas que se nos ofrecen como espacio efímero de la cultura digital. Hace algunos años apenas comenzó la búsqueda de la conceptualización y liberación del software. ¿Cómo hacer para que estos nuevos lenguajes arrancaran y mutaran junto con la intocable poesía? Para mí ha sido muy claro desde el origen de la digitalización de mis libros, siempre he publicado en editoriales pequeñas e independientes, con tirajes cortos y poca distribución. Los alcances de lectura eran limitados, los asistentes a las presentaciones eran pocos, el libro se movía entre algunas manos locales y casi nadie hablaba de la experiencia de lectura. Cuando comencé a digitalizar mis libros y compartirlos en las redes sociales de manera gratuita comenzaron a aparecer lectores entusiastas, nunca antes me habían leído de una manera tan rigurosa, masiva y crítica. Sin embargo, estos formatos de lectura me seguían pareciendo comunes: pdf, epub o el mismo blog carecían de posibilidades de inmersión y navegación. Era importante en ese momento no solo digitalizar un libro que antes era físico, había que asumir las posibilidades y llevarlo más allá comenzando a crear piezas de literatura electrónica.

Aquí es importante marcar la diferencia entre un libro digital y una pieza de literatura electrónica, digitalizar libros es tan necesario como leerlos, sin embargo, sabemos que los formatos de lectura se vuelven obsoletos y el libro puede desaparecer de este espacio, por eso antes de marcar testimonio y entrar en debates, para mí, el libro físico sobrevivirá al fin del mundo antes que el libro digital, y eso, es incuestionable. Entonces comenzamos a subir a internet libros clásicos y libros de arte y cualquier tipo de libro, alguien lo descarga y lo lee desde su dispositivo,

lo que hay detrás de una pieza de literatura electrónica es un trabajo que requiere de varias personas y distintos símbolos que forman parte del ajetreado y polémico arte contemporáneo.

Hacer literatura electrónica es un trabajo colaborativo en donde están involucrados diseñadores, editores, programadores, escritores, músicos, artistas visuales y otras disciplinas según el proyecto. Las piezas literarias que están creadas para internet tienen la ventaja o desventaja de vivir ahí para siempre y no poder ser vistas o leídas en ningún otro lado. Trabajar en colectivo siempre ha sido para mí indispensable mientras el escritor se sigue considerando un ente solitario y romántico que escribe textos en la oscuridad de su habitación. Con esto regreso a una sentencia que creo firmemente y pienso cada que desarrollamos un libro digital: el poeta es más un artista que un escritor.

Amo hacer libros, con esto quiero decir que cada que hago un libro digital quiero hacer arte y quiero hacer un libro de poemas. Las posibilidades que hemos encontrado en la red son las de un infante descubriendo su noción del espacio y el tiempo. Las articulaciones que envuelven a la literatura electrónica van desde la literatura generativa hasta el meme y de esta manera nos adentramos en la quinta esencia del desarrollo web y su binomio con la memoria digital, la data y el archivo. Todo en el internet es creado y destruido hasta que nuestro gadget lo permita, la programación y los lenguajes informáticos se nutren de la inteligencia artificial con la necesidad de estar mostrando imágenes que nos permitan acercarnos a la inestabilidad de nuestros pensamientos. Espectadores y lectores infinitos todo el tiempo conectados.

II

Lector, espectador y memoria a corto plazo

Buscar credibilidad y lugar en la escena literaria nos ha estancado en las fauces de la licitación creativa. Hacer poesía digital y arte electrónico ni siquiera es una posición de rebeldía ante los cánones literarios, es una

necesidad y una búsqueda por hacer que el género llegue a todas las personas posibles. En un país con poquísimos lectores, en un país donde las librerías no venden poesía, en un país donde las editoriales que publican poesía lo hacen como bono de calidad, es normal que los poetas busquemos nuevos detonantes y plataformas alternativas. Ya ni siquiera se busca provocar, se busca que la poesía se lea, se vea, se escuche y se perciba como un elemento artístico en donde todos y todas puedan sentirse cómodos/incómodos y entusiastas. El debate sobre la posición del libro y el lector en los nuevos formatos es obsoleto, con internet sabemos lo que significa leer en el siglo XXI, sabemos de las nuevas experiencias con la lectura y sabemos de la necesidad exhaustiva por encontrar lectores. Querer llevar la poesía a los nuevos medios tampoco es algo nuevo, se hace desde el siglo XIX y se ha hecho en cientos de experiencias visuales, sonoras, gráficas, cinematográficas, conceptuales, tecnológicas y performáticas. Seguir intentando explicar por qué es necesario sacar a la poesía de sus plataformas convencionales ya es repetitivo y absurdo. En los gremios poéticos sigue siendo un devenir no querer ir a leer a las mesas de paño verde porque sabemos que los asistentes siempre somos los mismos y la mayoría de las veces nos aburrimos infinitamente. ¿Cómo es el lector de poesía casi entrando al 2020 y qué espera del poema?

Me ha pasado muchas veces que la gente sigue creyendo que el poeta debe rimar y hablar de amor, que en los *flyers* de las lecturas sigan poniendo una pluma y un tintero, como si todavía la poesía se escribiera como la escribió Sor Juana o San Juan de la Cruz, que cuando se habla de poesía se habla de algo semi-sagrado e incomprensible y es ahí donde el lector se hunde. Creo que las posibilidades de la poesía son un regalo, a diferencia de otros géneros literarios la poesía es multidisciplinar y una exploración salvaje del lenguaje, esto hace que pueda funcionar en múltiples formatos y poder seguir siendo poesía, no es performance, no es arte digital, no es arte visual, no es música; es poesía, poesía diluyéndose en las más acertadas y emblemáticas materias del futuro.

Debemos crear nuevos lectores, porque los nuevos poetas existen desde hace siglos.

El poema, en cambio, se mueve distinto. Con las redes sociales hemos presenciado una ruta multifacética en la periodicidad del poema. Algunos poetas han utilizado estos espacios como esparcimiento y área de juego, otros se han ofendido profundamente porque conciben el poema como objeto dimensional que solo debe funcionar junto a otros poemas en un equilibrio físico y natural. Esto no quiere decir que todo lo que se publique en internet sea bueno, naturalmente, y como siempre ha sucedido, hay poetas malos; pero esta mala poesía que curiosamente gana likes, es lo que desequilibra a las teorías de la poesía moderna y sus nuevos formatos. Publicar a desparpajo en las redes también es un embudo que al fin se drena. No podemos negar que los dadaístas hubieran estado fascinados con estas herramientas y estarían haciendo exactamente lo mismo que muchos artistas y escritores digitales. Inclusive tendrían su propio grupo de shitpost en facebook.

En mi caso he situado mis poemas jugando con los seudónimos, no es lo mismo publicar un poema tuyo que publicar el poema de alguien que no existe, pero tiene un nombre. Muchos usuarios a veces no lo saben, pero se sienten más seguros al respecto y comparten el poema como si este ya hubiera tenido la aprobación de la historia. Este juego ha dado lugar a varios proyectos y libros y ficciones que nutren mi espacio poético y hablan desde la voracidad de mi escritura dentro de las redes sociales.

Los más conservadores creen que el ruido monumental de las redes sociales hace que la supuesta seriedad ritualística que lleva el poema se desvanezca, sin embargo, el poema nunca se había movido con tanta fuerza y con tanto esplendor orgánico, a tiempo real, en las reverberancias de una lectura inmediata, que aunque dure poco, marca líneas de fuerza y memorias explosivas en los lectores espontáneos y reprimidos. Publicar libros nunca había sido tan factible y monstruoso, publicar poemas nunca había sido tan inmediato y desolador.

III

Bots, instagram y tecnochamanismo

Las máquinas todavía no saben escribir poemas. Las inteligencias artificiales comienzan a despertar en los aurales de los grandes programadores sin escrúpulos. Los humanos siguen siendo la unidad central de procesamiento y eso los hace los amos invencibles de la carrera tecnológica. Vamos a velocidades impensables, pero junto a un sistema que acarrea destrucción e intereses de capital. Los artistas digitales han desarrollado escudos contra la imposición y crean sus propios métodos de ejecución. Apropiarse de las redes es necesario y estimulante.

En el caso de Carcass —un libro para instagram stories, se aprovechó lo que el instagram stories ya tiene para darnos. No es necesario ser un gran programador o diseñador para utilizar los espacios digitales a nuestro favor. Entre la burla de los programadores y la discriminación de los poetas, es necesario posicionarse y seguir haciendo libros en donde el espacio digital sea solo una excusa. Lo mismo sucede con los bots literarios, rupturas y epitafios de la máquina en donde de nuevo la apropiación es el simbolismo ideal para la creación de conceptos y piezas literarias. El bot sigue haciendo lo que tú le digas que haga, en el juego de las definiciones parece que él toma sus propias rutas, pero aún no es tan inteligente, cuando llegue ese momento podremos hablar de poesía hecha por inteligencias artificiales.

El tecnochamanismo parece conciliar entre la psique y la máquina. ¿Será posible la unión mística entre el espíritu humano, la mente y la inteligencia artificial? En este tiempo donde los millennials y centennials se sienten más identificados con la magia, la brujería, el esoterismo y las drogas psicodélicas, que con el cristianismo o el catolicismo, se ha formado una gran comunidad digital de búsqueda interior. El ritual comienza en las redes sociales o en el archivo, el chamanismo y la tecnología han tenido que practicarse y reformarse para que la una con

la otra logren equilibrar a las fuerzas. La poesía y el arte han descubierto en estas prácticas un portal donde nuestro yo más ilegible parezca un mapa de la realidad que habita. Sanar y ser sanado por medio del código, el performance o la poesía digital. Encontrarse en el ritual continuo de la transformación.

La poesía es un píxel que se abre camino en las brechas de la historia. No importa si tenemos las herramientas más sofisticadas o una roca de río, la poesía se abre paso entre los submundos y se posiciona como materia lúdica y ambigua. El poeta carga con su propia responsabilidad en donde el ego y la necesidad de crear deben difuminarse. Mientras sigamos avanzando junto a los procesos tecnológicos seguiremos construyendo caminos para el arte. La exploración apenas comienza.

AY, HOY

Ignacio Ballester Pardo

La estrategia de lectura de aquello que tradicionalmente se ha considerado poema ha cambiado a través de la escritura

Hoy, el poema ha dejado de serlo; es decir: la estrategia de lectura de aquello que tradicionalmente se ha considerado poema ha cambiado a través de la escritura.

No quiero decir con lo anterior que ahora (sin duda el momento de nuestra historia como seres humanos en que más se lee: la clave es qué y cómo) se escriba más que se lea; o se escriba sin necesidad de haber leído. Ese sería otro debate. En las siguientes líneas me propongo pensar en el mecanismo por el que actualmente un poema es considerado como tal.

Mi experiencia como lector se debe en los últimos años a la poesía mexicana contemporánea; sin embargo, pienso que dicha reflexión puede extenderse a un ámbito más amplio del género literario que nos ocupa.

En un primer momento, el foco podría ponerse en el lenguaje. Desde el formalismo ruso, un texto literario se diferencia del que no lo es por el concepto de *ostranenie* (extrañamiento). El choque, la sorpresa, el golpe generan una respuesta en quien recibe dicho mensaje (que puede ser tanto verbal como no verbal). Ahora bien, ¿qué está provocando el poema en la segunda década del siglo XXI? ¿Una queja, un sobresalto? ¿Cómo lo logra?

En una de las clases del Máster de Estudios Literarios en la Universidad de Alicante nos enseñaban a leer una *Shopping list* como lista de la compra en lugar de como poema; y viceversa: como poema en lugar de una mera enumeración de productos (palabras unidas por alguna razón) cuyo objetivo no es emocionar, empatizar, reivindicar, desnudar, sacudir o cimbrar sino simplemente recordar lo que hará más fácil la existencia, al menos durante los próximos días o, incluso, en el mejor de los casos, semanas.

Recuerdo que en esa época un compañero subió a la tarima del bar que organizaba un recital de poesía a micro abierto. Nos avisó de que entre sus poemas se había colado uno de los ensayos que trataban la

historicidad del texto. Lo leyó sin sospechas. El escaso público que ahí había aplaudió, posiblemente, por una prosa que se apropiaba de otra fuente.

Al intentar explicar los mecanismos del poema, los andamios que lo sostienen, debemos pensar en la experimentalidad literaria. Más que una preocupación o disertación del poema sobre el mismo poema, a la manera de las *Artes poéticas mexicanas (de los Contemporáneos a la actualidad)* (2015) que coordina Carmen Alemany, existe una creación (ensayística, poética, artística; híbrida, en definitiva) que repiensa los pasos que se siguen para escribir (y leer) lo que se considera un poema. Pienso que se privilegia erróneamente la fase de escritura en lugar de la de lectura. El poema ha de evitar el lugar común, lo cual solo logrará conociendo la tradición (huir de ella es inútil e inviable, por mucho que se hable de *flarf*) para presentarla de otro modo, en pos del efecto inesperado.

Desde las vanguardias los procedimientos para lograr un poema han ampliado sus posibilidades hasta límites todavía difíciles de advertir. *Performance*, escritura-lectura digital y la (des)apropiación riveragarciana coinciden el año pasado en *Burbujas Sónicas* (2019) de Rocío Cerón, las historias de Instagram de @hwhwhwhwhwhwhwhwhwhwhwhwhwhwhww/ en *Carcass* (2019) o el pastiche y la relectura que conforman *Interferencias* (2019) de María Ángeles Pérez López. A tales obras las une (y por ello forman parte de la poesía) el proyecto, la base que articula un nuevo lenguaje y se sostiene dando un paso más en la tradición de la cual es consciente para (precisamente por ello) ofrecer algo distinto.

Con motivo del Día del Libro y del confinamiento, les pedí a mis estudiantes del primer ciclo de la ESO (de doce a quince años) que leyeran *Una extraña seta en el jardín* (2018), del poeta Luis Eduardo García y del ilustrador Adolfo Serra; y que escribieran su opinión. Disfrutaron de la obra, pues les llama la atención que los poemas no tengan rimas ni respondan a los metros que estudiamos en clase desde la literatura medieval.

Hubiera ocurrido lo contrario, es decir, lo mismo, si este Premio Hispanoamericano de Poesía para Niños y Niñas presentara un fragmento de *La Suave Patria* (1921) de Ramón López Velarde y uno de *persona* (2019) de Yolanda Segura. El (casi) siglo que separa a ambas obras chocaría porque quienes esperan una cantiga de amigo hallan algo distinto que también se etiqueta de idéntica manera. Ese problema, el de las etiquetas, no puede resolverlo otra serie de membretes, por eso considero fundamental la lectura de reflexiones que giren en torno al proceso por el que un poema lo es más por conocimiento que por contraste entre diferentes textos.

Si esos ovnis que confirma el Pentágono trajeran a extraterrestres que se encontraran un libro de poemas y una mascarilla en el mar no sabrían qué es qué. Más allá del ritmo, rasgo inherente al poema, creo que lo que no puede faltar nunca en el arte (en México y en cualquier país, como obra poética, plástica, sonora...) es la honestidad. El llamado sujeto poético será coherente siempre que reconozca la incoherencia de decir a través de otro *yo* lo que piensa y siente quien escribe y quien lee. Por su parte, la crítica se acercará a la objetividad tras entender que esta no existe. Comprenderemos la intagibilidad del poema cuando intentemos, como Alejandro Jacobo, hallar la fórmula matemática que da como resultado el hecho que nos convoca: el poema.

Durante mi tesis revisé mecanuscritos de Vicente Quirarte; quien, como José Emilio Pacheco, sigue la máxima que se puede atribuir a un poema: decir lo máximo con lo mínimo, amén de la práctica de leer mucho, escribir mucho y publicar poco. En esas tachaduras y borraduras se apreciaba cómo el poema (el de «Alta traición» es un ejemplo) menguaba, se pulía, conservaba su esencia para *ser* sin adjetivos, subordinadas o acotaciones ajenas al poema. El poema no acaba de fijarse, aun funcionando como testimonio.

Cuando Raúl Zurita, en 1982, dibuja en el cielo de Nueva York su poema "La Vida Nueva" lleva a cabo una Acción de Arte. Al fotografiarlo y reproducirlo en un libro lo leemos como poema, pese a que su

escritura buscara en un principio una *performance* alejada del texto impreso de manera convencional.

A pesar de lo dicho, un poema no tiene por qué estar en un libro, ni ser recitado, ni estar formado de palabras, ni ser. Puede esquivar la etiqueta de poema para conquistarla por detrás. Un poema no será la cerveza servida con su justa espuma, la mirada entre quien pide limosna en la calle y quien echa el cambio en las tragaperras, el codo que te roza cuando debes de estar a metro y medio escuchando a micro abierto. El poema no es azaroso, sino racional (hasta en el caso de la escritura automática). Al menos, *a priori*, el arte es humano, pese a que no siempre lo parezca.

La lengua tu'un savi es la de la lluvia porque alguien lo describe de ese modo y, porque, efectivamente, el poema también pone en palabras la naturaleza. La estrategia del poema hoy resulta muy distinta de la mecánica cien años antes. De cualquier manera, las posibilidades no se agotan. La búsqueda es infinita, como lo plantea diariamente el ya mencionado por otra red social Horacio Warpola en @Poesia_es_Bot, con el último tuit de abril: «La poesía es cuarenta espejos estrellados en el pavimento». El reflejo de todas esas partes que se rompen y se separan contra una base, el texto, da luz a la lírica: representación valleinclanesca del mundo.

Desde la poesía mexicana contemporánea existe una dicotomía que ha separado (sin éxito, pues se mezclan) la vertiente culta y la popular (en mi opinión, mejor llamadas: dificultista y coloquial); encabezadas por Octavio Paz y Efraín Huerta, Gerardo Deniz y José Emilio Pacheco, Coral Bracho y Malva Flores o Clyo Mendoza y Elisa Díaz Castelo. Con tal idea podría entenderse que el poema se construye para extrañar y acabar transmitiendo un mensaje (amoroso, ecocrítico, feminista, metaliterario) o, en sentido contrario, comunicar algo que dé pie a una abstracción. Simplificar un panorama tan diverso es un error, pero quizá dicho fallo nos permita advertir la dispersión y la, todavía, imposibilidad de definir la estrategia del poema; se trata de una categoría variable. Solo reconociendo las limitaciones de la caracterización de lo que es y no un

poema estaremos más cerca de comprender lo que es y no un poema; la estrategia ha cambiado: el ataque pasó a ser (heideggerianamente) una defensa que invierte el sentido, ya, contra la mudez del sujeto poético: ay.

POÉTICA DEL ENTORNO

Ángel Pahuamba

Técnica: Ilustración digital

Año: 2020

TRAMAS DEL PRESENTE EN LOS ESPEJOS Y LAS VENTANAS Y LA POESÍA COMO EJERCICIO DISPONIBLE PARA CUALQUIERA. (UN POEMA EN ESCRITURA)

Marco Antonio Bugueño

Es evidente que allí abajo está la otra ciudad [...]
escribir es también un asunto de espejos

Poéticamente habita el hombre el mundo...

Friedrich Hölderlin

Los espejos son los espejos. Son objetos que ofrecen una interpretación posible de otro objeto y por lo mismo, si es el caso, del ser humano, que se mira. Es una oferta al que mira. Abre conversaciones sobre lo que se observa. Pero a su vez siento que la naturaleza de este espejo, del objeto que está funcionando como espejo, determina la experiencia y construye fenómenos de naturaleza distinta. Un ejemplo de ello es la diferencia en la observación de un objeto reflejado en una baldosa, del resultado del reflejo de ese mismo objeto en un espejo de vidrio o cristal.

Y si es una baldosa celeste, particularmente la que está en el cuarto de mi casa en el segundo piso, más claramente aún.
Ya que al reflejarse la manilla de la puerta en ella, esta se ve como sumergida en un foso de piedra celeste. Como un objeto de otra ciudad. Una ciudad ominosa, inesperada en el piso de mi cuarto. En este punto la baldosa es metáfora, no espejo.

Esta polisemia de la baldosa cobra su poder a propósito de una nueva identidad compartida. Digamos, no es metáfora desde el relato que hago de ella, solamente, desde un poema eventual, por ejemplo, sino a propósito del fenómeno físico de reflejar algo, de tal manera.

Es evidente que allí abajo está la otra ciudad, ¿no?

Entonces escribir es también un asunto de espejos y, muy particularmente, de la selección y disposición de estos. Transparencia y reflejo.
Ahora digo: La Poesía es presente. Presente que se contempla e interpreta a sí mismo y lo que contempla. La Poesía es una indagación de las prácticas.

De la Naturaleza De la Cotidianidad

¿Puede ser que esta indagación nunca llegue a puerto, acaso?
Obvio

La respuesta no es el sentido de todo. Mas bien el devenir de la pregunta.
Estar en el presente es estar sin respuesta
Si tienen dudas pregunten a los físicos de la Universidad de Caltech
Si no, den unas vueltas en el colisionador de Adrones.

Dicho esto, una definición del ser poeta (del hacer poesía, que es lo mismo), entre muchas otras posibles, tantas como gente que escribe poemas, es esta: Ser poeta es encontrar su propio espejo cremoso, la propia baldosa celeste de esa propia habitación. Luego de ello: Atreverse a mirar esa baldosa:

Como reflejo que muestra faces o facciones no vistas. Muestra al Otro, a veces, y de una vez.
Como ventana Sucede que contemplo paisajes que no sabía existían, o tal vez los intuía, los soñaba. Algunos de ellos ominosos, en la acepción gótica del término.

Todo ciudadano

Todo ciudadano es preso y alcaide de su propio espejo

Todo ciudadano es esclavo y amante de su propia ventana

El encarcelado se apresa en su espejo
Y a su vez contempla los paisajes externos con su ayuda
Ayer corté mi brazo con él
Ayer vi a mi hijo correteando montado en un zorro de alas grises
Fue un sueño
No fue un sueño

Esa muchacha encerrada en su habitación se apresa en su espejo
Y a su vez se maquilla los ojos con su ayuda
Ayer corté mi brazo con él
Ayer vi a mis amigas bailando, girando sobre una planicie verde
Fue un sueño
No fue un sueño

Se abre la ventana como la carne
Y todo es visto en ese paisaje

Sangre que no es sangre
Amor que no es amor
Dios que nos es Dios
Pasado que no es pasado
Presente que no es presente

El Mismo que no es el Mismo
El Otro que no es el Otro

La palabra que de ahí aparece
Remite a la que ha huido
De nosotros
Sabemos que ya no somos nosotros
Porque ese segundo se ha ido

Solo nos queda esta ventana nubosa y celeste

Como todo ciudadano
Digo por primera vez esa palabra
Esa palabra que conozco como propia
Y que me nombra y nombra al mundo por una vez
Nombra las cosas que nombran el mundo
Lo ominoso de ese umbral alimenta mi desvelo
Y sosiego el pavor con el arrullo
De nuevas siluetas
Que no siendo dulces son sinceras
Me entrego a la faena sin palabras
De levantar mi propio Golem de mismo
Desde la tierra sin nombre

Desde allí me levanto y se levanta
Todavía rengo
Del corazón y de su pata
Y sonrío sonríe
Con una mueca dulce en el rostro de cartón ensangrentado y satisfecho

Entonces, tiene usted señora o señorita esa baldosa celeste suya bajo el brazo, con la que puede seguir haciendo sus trámites en el centro de la ciudad. Un consejo: es mejor cerrar la boca y abrir los ojos, para que su mano izquierda le diga a su mano derecha que hay que moverse por primera vez.

FRAGMENTO DE UN DIÁLOGO FALLIDO

Carlos Cociña & Juan Carlos Villavicencio

La lengua sucede en el mundo como una rasgadura
en la existencia

VILLAVICENCIO: Insistiré: Ajena la palabra del que dicta, del que escribe –la máquina o la hoja que no termina de caer–, la pregunta por el cuándo, el cómo o dónde inicia la rueda a girar. Por qué.

COCIÑA: Toda palabra construye sentido cuando a lo menos dos personas (o un escuchante) tienen un consenso mínimo respecto de su referencia. En ese aspecto construye realidad, que es siamesa de lo que pretende designar. Incluso su ausencia, en sonido o visual, puede consensuar un significado en relación con otras palabras presentes. La palabra emerge desde el cuerpo u otra materialidad, cargándose de matices que la definen en relación con el sentido. En el uso cotidiano y práctico de las palabras, todas esas condiciones se tensionan, y en el caso del arte, es en esa tensión donde las palabras expanden su potencial. Su capacidad de referencia se vuelve su objetivo para hacer posible lo que no se puede nombrar. Es ponerse a sí misma en el lugar de lo innominable.

VILLAVICENCIO: Es una manera de entenderlo adecuadamente. Sin embargo, acá hay dos cosas que quedan en evidencia: Las diferentes maneras de aludir a la palabra, como vemos ya en estas dos visiones. Yo planteaba esto recurrente de enfrentarse a la obvia página en blanco, pero también a las preguntas acerca de dónde provendría el inicio del acto escritural (pensando en el *relámpago* de Gonzalo Rojas, por ejemplo); del cuándo de la escritura, en cuanto a uno como ejecutor en un medio social; del cómo en tanto a cuáles vendrían a ser los posibles detonantes y los acostumbrados. En fin, de distintos elementos para configurar esa palabra y luego el hilvanamiento de su discurso a través del tono, aquel en el que, sin ir más lejos, no coincidimos en el principio de este intercambio. Estamos ante un diálogo fallido, otra vez, Cociña.

COCIÑA: Lo fallido, la brecha, es posiblemente el impulso. Cierta incomodidad con lo que parece aceptado puede impulsar a buscar alguna forma de establecer una relación distinta, tanto desde la percepción, como de la forma de poner en evidencia dicha incomodidad. No es buscar el lugar más cómodo, sino el hacer evidente la perplejidad ante lo que parece dado, ahondando en su fragilidad. Cuando se trabaja desde la literatura, o se siente el impulso a hacerlo desde las palabras, la primera constatación es la imposibilidad de que ellas den cuenta cabal del impulso. Es quedar en blanco, en nada, pero una nada que es potencialidad que no cabe en las palabras mismas. Sin embargo el idioma mismo se entreteje para formar una tela en que se pueden atrapar alguna referencia a la sensación. Así se forma un objeto lingüístico que detona en espacios no lingüísticos, sigue siendo un aparato verbal, que en sí produce otra cosa.

VILLAVICENCIO: Ahí la claridad acerca de lo que es el necesario *ars vitae*, que da pie a la ruptura del silencio. O sea, desde ese diálogo fallido con la realidad o, al menos, con la realidad de otro. Y es en ese sentido que se hace llamativo el concepto de fragilidad: Aquello que no tiene que ver con la debilidad propia, existiese ésta o no, claro, si no que con la calidad del vínculo que se tiene con la realidad que, por lo mismo, es una grieta que permite develar la oscuridad o la nada que la constituye. Son los pasos dados en la ceguera del atrevimiento, al trasladar esa oscuridad al mundo con la forma que toman las palabras. Tanto, entonces, la capacidad de capturar ese relámpago, como el impulso de grabar la antigua piedra, leer grafías en una pantalla, u oír el ritmo de los sueños, dan cuenta de ese diálogo. Sin embargo, más allá de la evidente frustración, está claro que logramos rasgar algunas muescas en la nada.

COCIÑA: Captar en un momento lo innominable es resultado de la relación que se establece a través de la palabra, aunando imaginarios, y por lo mismo, la historia personal inscrita en la lengua de la comunidad. Es personal porque es social. En el poema ocurre, pues lo descrito o

relatado tiene que ver con cómo se escucha o lee, más que en su secuencia. El poema no relata, sino que es parte de un relato.

VILLAVICENCIO: Tiene que ver con la manera en que se da la relación con el otro. Una pieza más del puzzle, pues en lo social es que se despliega la posibilidad de lectura que tiene la poesía. Está eso arquetípico que nos constituye, pero también esa innegable soledad que se ve aplacada por la escritura. Aunque a veces la exacerba, no lo podemos negar. Esto de ser arrojado a la existencia. En fin, ese imaginario común es el que se da como punto de encuentro, incluso entre otros idiomas. La lengua sucede en el mundo como una rasgadura en la existencia, también, como la nada o la muerte. Lo innombrable, lo intangible. De ahí la musicalidad propia de la poesía, ese misterio anterior, que es su forma a la vez, da cuenta del fondo que es el relato de lo humano desde siempre, pero también de lo desconocido, de lo que podría ser. De lo que vendrá.

COCIÑA: Cuando dices que el fondo del relato humano es la pregunta acerca de su propia existencia, lo que incluye lo desconocido, lo que podría ser, de lo que vendrá, estás hablando de una pregunta sin posible respuesta. Al utilizar la lengua, esta no contiene solamente los conceptos establecidos como significación de sus unidades y relaciones, sino que también están cargados de aquello que inconscientemente tiene quien los utiliza. Así la lengua dice mucho más que lo que pretende sea su significación más evidente, está traspasada tanto por el imaginario, consciente e inconsciente, de quien la utiliza, sea este el emisor o el receptor. Es más amplio el espectro de lo que no se sabe de lo que se está escribiendo, hablando, leyendo o escuchando. En un poema se está tratando de fijar la posibilidad de que el espectro se abra, pero su resultado será diametralmente distinto. Este fracaso se vuelve sobre el propio poema, y será esta característica la que le dé su potencia.

VILLAVICENCIO: Me acordé de esa desoladora trompeta de Charles

Ives en la consabida pieza. Pienso que, pese a todo, estamos de acuerdo en cuanto a que, finalmente, de lo que hablamos es de los símbolos enraizados en nuestro paso por el mundo. Si bien lo simbólico guarda un marco de funcionamiento amplio en la existencia común del ser humano, también limita, si es que no lo enfrentamos a esa brecha que es todo lo que desconocemos. Es ahí donde se abre y se hace mayor. La lengua, por ende, es ese faro que es capaz de romper la oscuridad. El poema rastrea lo que puede dentro de lo innombrable, de lo que puede traer a nuestro tiempo. El fracaso, lo fallido, es lo que sólo la poesía puede mostrar de algo que no podía ser comunitario, pero lo será en cuanto peso que se incorpora a la existencia como un paso más en el abismo.

ISLAS QUE COMULGAN CON OTRAS ISLAS

Jorge Fernández Granados

Alguien puede vivir una vida colmada de aventuras y redactar pobres libros o, como el caso de Kafka, tener una aburridísima existencia de oficina pero crear literariamente un mundo

No recuerdo cuándo fue mi primer contacto con la poesía. Recuerdo, eso sí, que de pequeño experimentaba una sensación inusual, una especie de vértigo breve que aparecía a la altura del estómago, ante ciertos sucesos, especialmente la música. No entendía por entonces —y creo que sigo sin entender del todo— cómo se produce ese fenómeno. Es una emoción parecida a la de reconocer a alguien muy querido en medio de una multitud en un lugar inesperado; y ser feliz con ese encuentro. Anterior en mí a todo concepto estético, aquella emoción de inmediata empatía con ciertas cosas que a los demás les parecían si acaso «bonitas» se apoderaba de mí de una manera literalmente visceral. Con los años han cambiado significativamente mis gustos, como era de esperar, pero aquel suave vértigo no. Esa emoción me sigue acompañando a veces, ante ciertos poemas o imágenes o melodías, y no creo exagerar si digo que se volvierón paulatinamente mi mejor instinto, mi brújula fisiológica para reconocer *algo* que me es entrañable en ciertas obras de arte.

En mi casa la literatura no era central. Había libros, cierto, y creo que hasta alguno de versos; pero más como una consecuencia de cierta educación de mis abuelos, mis padres y mis tíos que como un verdadero gusto literario. Los libros sólo eran un medio de comunicación; se leían, junto con los periódicos, porque contenían información y formaban parte de la realidad del mundo, pero estaban lejos de ser un arte ni un culto, menos una profesión viable. No ha habido, hasta donde sé, un solo escritor en mi familia. Lo que sí había en mi casa era una pasión por la palabra. Hablar, saber hablar, era importante. La palabra era el carácter. Por la palabra se respetaba o se desdeñaba a una persona. Recuerdo que mi abuelo, hombre de ascendencia rural pero inquietudes vasconcelistas, gustaba, además de viajar y negociar, de reunir a sus amigos en tertulias

donde lo central era la elocuencia. En la sobremesa uno a uno, de ceremoniosa manera, *tomaban la palabra;* lo cual quiere decir en efecto que parecían empuñarla en su turno como un estandarte, una espada o una preciosa joya que en cada mano podía y debía ser única. Comentaban algún acontecimiento, halagaban al anfitrión, contaban una historia o recitaban un poema de Salvador Díaz Mirón o Amado Nervo. No recuerdo más detalle de lo que decían; sin embargo guardo hondamente la huella de ese silencio que se abría en torno a quien se ponía de pie porque *iba a hablar,* ese gesto solemne y antiguo en el que, en el ministerio de la palabra, parecían jugarse la vida.

Tal vez llegué a las palabras por la música. Como ya dije, aquel vértigo de la empatía era particularmente fuerte en mí con la música. Desde niño yo tocaba el piano y, aunque no terminé una carrera universitaria, el estudio al que le dediqué más disciplina y tiempo fue la música. Debo decir también que el padre de mi padre fue músico. Él vivía en Morelia, daba clases en el Conservatorio de las Rosas y murió cuando yo era muy pequeño, de manera que no llegué a conocerlo, pero no me sorprendería que hubiera algo innato en esa inclinación.

Resulta significativo que la definición teórica de lo que es la música: «el arte de los sonidos y los silencios en el tiempo», sirva lo mismo para definir, en un sentido muy amplio, a la poesía. La lira, más que la pluma, ha sido desde la mitología el instrumento del poeta. La voz y la melodía se confunden en el registro de la memoria, tal vez porque se trata de una misma zona de expresión humana. Si la palabra es la materia prima del poema, en lo cual estoy de acuerdo, esa palabra existe entre dos extremos: el gruñido y el canto. Ella bien podría ser sólo la evolución de un primitivo gesto gutural que aspira a ser canto.

El género de la poesía me atrae por su brevedad portátil, por su vocación de síntesis y por esa particularidad que tiene, como la oración, de *oírse adentro,* es decir, de conceder una voz que, dentro de cada quien, ocupa un espacio de alteridad. No se puede leer un gran poema sin escucharlo. La voz del poema se apodera de nuestra conciencia, aunque sea en silencio, y nos convertimos en una especie de caja de resonancia. Esa voz es tanto un ordenamiento sonoro como un orden espiritual. Como la oración, no sabemos exactamente dónde sucede, pero pareciera que somos absorbidos por ella, o, mejor dicho, que somos construidos o reconstruidos por ella. Tal vez sólo se trate de un íntimo requerimiento psicológico, o tal vez esa voz de verdad esté en *otra parte.* De cualquier modo, para mí esta voz poética es esencialmente una concentración de sentido en una forma capaz de guardarlo y transmitirlo. Por su naturaleza estaría más cerca del rezo, del grito o del *mantra* que de un puro intercambio de conceptos. El lenguaje ahí es trascendente y distinto. El lenguaje en ella es energía.

Si fuera posible analizar el estilo de un escritor como se hace con la sangre, e identificar y medir cada célula o cada sustancia que la componen, lo primero que se observaría es que más que de influencias se trata de ocultos procesos nutritivos y microscópicas enzimas que están presentes ahí, en la escritura y el pensamiento que los ha incorporado, a veces hasta inconscientemente, a su naturaleza. Los autores que más influyen no son necesariamente los que uno cree. Hay autores que afeitan el estilo o dan cierta fisonomía a la redacción, de manera más o menos identificable; pero los autores que, a veces sin mayor huella estilística, modifican el concepto mismo de poesía y de literatura son los imprescindibles para cada uno. Ellos son los glóbulos rojos.

En mi caso los primeros (los del estilo) son incontables. Casi diría que no hay lectura gozosa que no me deje un rasgo, una cadencia, el gusto por un giro, el magnetismo de ciertos vocablos, etc. Pero se trata de épocas en tránsito, de lecturas sólo demasiado frescas; su influencia es por definición pasajera y duran lo que dura una sustancia extraña en el torrente sanguíneo. Sin embargo, hay maestros del estilo o del intelecto a los que vuelvo una y otra vez, como a una medicina o una droga, sólo para impregnarme de su influjo y su magisterio: los versos de Garcilaso, Quevedo y Góngora; los ensayos de poética de Pound, Eliot y Valéry; la prosa de Reyes, Torri y Cuesta; los orbes literarios de Borges, Paz y Cortázar; y, más cerca en el tiempo aunque asimismo señeros en su lección: Luis Cernuda, José Gorostiza y Oliverio Girondo; Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti y Juan Rulfo; José Ángel Valente, Eliseo Diego y Rafael Cadenas; Alejandra Pizarnik, Gonzalo Rojas y Gerardo Deniz.

No obstante, mis glóbulos rojos son otros, que no elegí pero ellos transportan el oxígeno de un lado a otro y dan vida secretamente a mis tejidos literarios, autores cuya lectura confieso que ha sido y sigue siendo irreversible en mi vocación por la poesía: Dante Alighieri, Stéphane Mallarmé, César Vallejo, José Lezama Lima y Paul Celan. Si me preguntan por qué cada uno de estos cinco autores, no acabaría este texto en el espacio disponible. Baste apuntar que son para mí los visionarios, que en ellos se cumple la palabra no sólo como literatura sino como forma de pensar el mundo y como destino. Son, en el sentido griego del término, cada uno de ellos un *logos.* Un verbo del que emana un orden.

Ni la vida explica la obra ni la obra explica la vida. Pero algo hay de emocionada arqueología en la curiosidad por los hechos biográficos de un autor entrañable. Alimentar en lo personal un mito, confirmar una sospecha o comprender ciertos elementos recurrentes en sus libros puede ser también lo que empuja esa curiosidad. No soy de los que leen

una biografía para luego visitar una obra. Por el contrario, sólo la admiración profunda por una obra me estimula a buscar referencias biográficas de su autor. Y lo único que he podido confirmar hasta ahora es que no es explicable desde la vida la obra. Es decir, que lo *interesante* de una obra no va en relación directa con lo *interesante* de una vida. Son órdenes que se intersectan pero no se subordinan. Alguien puede vivir una vida colmada de aventuras y redactar pobres libros o, como el caso de Kafka, tener una aburridísima existencia de oficina pero crear literariamente un mundo.

En cuanto a la disyuntiva entre poesía como conocimiento o poesía como comunicación, veo aquí un gran malentendido. Un malentendido que, pese a las esclarecedoras tesis de varios críticos contemporáneos y de los propios poetas al hablar del asunto, sigue aparentemente con vigencia para la discusión. Poesía como «conocimiento» *versus* poesía como «comunicación». Algo semejante a la disyuntiva que se planteaba hace algunos años entre «poesía social» y «poesía pura». A esta última falsa querella, Eliseo Diego la disolvió con bastante sentido común cuando dijo que la poesía, si realmente lo es, termina por ser de todos: el buen poema es un poema *social* por naturaleza; mientras que, por el contrario, un poema cuyo único sustento es el propósito supuestamente colectivo o popular de su contenido termina siendo mero simulacro didáctico.

Efectivamente, esa clase de diferendos no existen a fin de cuentas. Si aceptamos que la poesía puede ser una forma de conocimiento —y creo que en cierto sentido lo es—, ese conocimiento parte necesariamente de la experiencia individual, y podría quedarse sólo ahí si no alcanza a ser precisamente *poesía,* es decir, forma que logra comunicar con palabras dicha experiencia individual, subjetiva por tanto pero de alcance común gracias a la *eficacia* de la forma alcanzada. Es importante no dejar de señalar que la eficacia comunicativa del poema

es producto de la forma alcanzada y no del tema elegido. Los grandes temas no garantizan los grandes poemas; e incluso se podría decir que el tema no es un factor decisivo con respecto a la calidad del resultado. Pero es evidente que la cuestión del alcance común, o de la «comunicación» con la sociedad, es el que se subraya como diferendo teórico en esta discusión, como si el poeta pudiera elegir qué tan populares van a ser sus experiencias que logren ser transmitidas eficientemente a una forma verbal. Lo que se olvida en este punto es que el potencial de comunicación con la sociedad no es un designio del autor sino un atributo del poema. Ningún escritor es popular por simple elección suya.

Para T. S. Eliot se trata más bien de una jerarquía de responsabilidades: «Podemos decir que el compromiso del poeta, como poeta, con el pueblo es sólo indirecto. El compromiso directo es con su «lengua» (La función social de la poesía). Entiende, además, que dicha lengua es una forma suprema de lo colectivo y que al establecer su primer compromiso con ella el poeta está sirviendo a la colectividad en un orden más extenso, puesto que la lengua es un bien común que incluye no sólo a los hablantes vivos, sino también a los muertos y a los que nacerán con dicha lengua por herencia.

Eliot también tiene razón si admitimos que la eficacia de un poema sólo está a fin de cuentas en sus palabras, o lo que es lo mismo: en la forma alcanzada por esas palabras en la específica construcción que las sustenta. Es por ello un hecho verbal objetivo, si no del todo autónomo sí bastante concreto dentro del idioma. Un buen poema no puede, por lo tanto, ser incomunicable. Puede ser, de acuerdo, complejo; puede ser, también, muy original o novedoso; pero lo que no puede es perderse en el autismo porque entonces pierde la *comunión*, el reconocimiento del otro en la comunidad de una lengua. Deja, sencillamente, de ser una expresión reconocida por los demás como poesía.

A este respecto, por cierto, no hay que olvidar que el señalamiento decisivo sobre el valor de un poeta lo hace finalmente la comunidad. Los poemas pueden ser de alguien, pero la poesía es de todos. Es ridículo

que un individuo se proclame a sí mismo poeta por el simple hecho de escribir versos. Ese título se lo tiene que dar la gente. Sólo cuando un poema vive, sobrevive y circula por sí mismo entre los hablantes de un idioma —y no tienen que ser millones, basta con unos cuantos pero que no falten en cada generación—, sólo entonces puede hablarse de superación del autismo o, en un término que me resulta chocante pero es correcto: trascendencia. Y puesto que lo que trasciende no es el poeta sino la poesía, a fin de cuentas es el idioma el que elige a los suyos.

Tras los malentendidos que acabo de comentar, detecto otro problema más de fondo. Lo que atestiguan estas disyuntivas (individuo vs. colectividad, conocimiento vs. comunicación) es una crisis en otro lugar: el lugar que ocupa la poesía en la sociedad de hoy. Para nadie es un secreto que la poesía, entendida como género literario, se hunde en su propio lastre de contradicciones y aparece ante el público —el poco que queda— muchas veces como un galimatías, una interminable discusión de modos y una querella de procedimientos. El poeta parece haber pasado de la plaza pública al laboratorio secreto y en ese camino se ha defenestrado. El gusto por este género se vuelve, por lo mismo, cosa de iniciados y, lo peor, a veces es más importante pertenecer al círculo de los iniciados que apreciar con naturalidad un buen poema —ya no digamos escribirlo—.

Porque, honestamente: ¿No son hoy en día quizá las canciones del radio los verdaderos poemas populares? ¿No es un poeta contemporáneo, como cualquier escritor, un simple profesional de las palabras? ¿Y cuál es la verdadera razón de ser de la poesía y su viabilidad en este abierto mercado de consumo, mediático y vertiginoso, donde los códigos son tan provisionales y relativos como el objeto que pretenden codificar?

Tal vez la poesía actual discute con sus métodos porque discute fieramente con ella misma. Es una zona, dentro del lenguaje, de

reinvención y por lo mismo de inestabilidad. Para una lengua la poesía es su gran laboratorio. De ella pueden surgir fusiones atómicas, especies híbridas, nuevos materiales con propiedades desconocidas o monstruosos clones. Es posible, también, que no exista ya la poesía dentro del espacio prestigioso donde se supone que debería estar y por ello saber detectarla, donde quiera que se manifieste, es más importante que venerarla (momificarla) en los espacios consagrados. Tal vez eso que llamamos *poesía* sólo se trata ya de una convención tipográfica demasiado cargada de historia. Si sobrevive, dependerá no tanto de quienes la veneren en sus vitrinas sino de quienes logren sacarla de ellas.

No tengo ninguna certeza sobre el futuro de la poesía como género literario. Tal vez desaparezca o tal vez se reinvente inesperadamente. Quizá un día se descubra que es una función neuroquímica y forma parte de la más ancestral cognición del cerebro humano. Pero de lo que sí estoy seguro es que mientras exista un idioma y seres humanos que lo requieran para comunicarse habrá de pronto algo inquietante entre ellos, cierto *estado* de las palabras, al que podrán denominar de muchas maneras pero que, en términos arcaicos, no será otra cosa que *poesía.*

Me consolaré pensando, por lo pronto, que la poesía y la literatura mantienen con todo totalitarismo —incluido el *tecnoglobal* del nuevo imperio— una objeción de esencias: el que escribe y el que lee buscan estar consigo mismos, no establecen relaciones de producción ni de consumo significativas, son islas que comulgan con otras islas de conciencia (vivas o muertas) en un acto sigiloso que busca abolir el tiempo.

Es evidente que no habrían poemas nuevos de no haber poemas antiguos y seguramente los que hoy se escriban afectarán a los que mañana estén por escribirse. La poesía es un oficio milenario al tiempo que un puro gusto que se retoma de una generación a otra por quienes encuentran en él un valor o alguna razón para que exista. Por eso tiene que cambiar:

para seguir siendo lo que ha sido. El día que deje de transformarse ese día estará muerta.

Otra de sus características es que es acumulativa; o más precisamente es un espacio de interacciones constantes, como un ecosistema, donde un mínimo elemento introducido puede desencadenar consecuencias insospechadas. El terreno de las influencias es por lo mismo dinámico. Escribir requiere ser permeable a todo lo escrito, hoy y hace mil años, así como participar si no del futuro a largo plazo por lo menos de la transmisión hacia el futuro inmediato de lo recibido. Como en el mencionado ecosistema, todo lo que existe incide, tarde o temprano, en el conjunto. El «efecto mariposa» ocurre también en la literatura.

Sobre la pregunta de que si estamos ante una nueva poesía mexicana, mi opinión es que nada es más nuevo que nuestra ignorancia y más viejo que nuestra memoria. No veo una nueva literatura mexicana como no veo una nueva literatura hispanoamericana ni universal. Veo una u otra obra de cierto interés, algún texto digno de reimprimirse, unos párrafos o líneas visitados por la destreza. Y nada más.

Hay (fatalmente) generaciones porque hay (fatalmente) experiencias distintas de lo circundante. Uno no elige una: se percata algún día de la suya no por los manifiestos ni las preceptivas ni esos casi cabales programas para habitar el mundo que a veces la animan, sino por los detalles. En los detalles se percibe la firma y la frontera de una generación frente a otra; porque allí, y no en los programas o teorías, se leen las verdaderas mutaciones de la escritura, las nuevas fórmulas que están puestas en juego para comunicarse.

Una generación no tiene por qué romper con la anterior a menos que haya algo que decisivamente las separe. Lo curioso es que en la mayor parte de los casos la supuesta diferencia no es realmente una diferencia sino un ajuste: el ajuste para que la literatura siga siendo vigente

en aquello que el paso del tiempo ha deteriorado y urge remozar. El deber de la nueva generación es entonces reconocer esa grieta y, por un lado, evidenciarla, hacerla un hito, poner ahí el alma en guerra si se quiere; pero, por otro, hallar los nuevos caminos para mantener precisamente la continuidad del arte escrito. De alguna manera es un juego dialéctico: la diferencia otorga la identidad pero esa diferencia sólo es un ajuste ya pertinente entre los fines y los medios de la literatura. Lo verdaderamente nuevo trabaja en última instancia para lo ancestral, o como inmejorablemente lo dijo el poeta japonés Matsuo Basho: «No busco el camino de los antiguos: busco lo que ellos buscaron».

Ahora que, vale la pena preguntarse, las cosas que discute una generación con otra, ¿son de fondo o de procedimiento? En México la mayoría de los movimientos literarios no han pasado de ser reyertas de procedimientos. Los cambios más perdurables y significativos los han realizado autores en solitario (desde Sor Juana hasta Coral Bracho). Las polémicas generacionales en nuestro país son más políticas que estéticas. Anunciar una nueva generación tiene para mí algo de campaña publicitaria. Inventar familias ahí donde sólo hay individuos es propio más bien del CONAPO. Cada lector sabrá, en su personal bestiario, a qué criaturas literarias elige y decide acercarse, de hoy y de cualquier época.

Hacer un poema es un ejercicio de la voluntad y un accidente del destino. Se trata de un *tejido* hecho con dos agujas, la del oficio y la del azar. Algunos pretenden emplear más una de las agujas, y a esto puede denominársele *poética*, pero el caso es que sin las dos no hay tela. El azar no necesariamente se presenta a la hora de escribir (aunque también allí participa) sino en la circunstancia del que escribe, en la vida misma del autor que lo lleva a ciertos temas y ciertas atenciones, ciertas experiencias y ciertos hallazgos que sin el curso del azar no hubieran terminado en un poema.

A lo largo de mi trabajo he utilizado un sinnúmero de métodos diferentes para realizar tanto mis poemas como mis libros. Desde algunos ejercicios de espontaneidad, o algo parecido a lo que los surrealistas denominaron «escritura automática» (como en algunos textos del libro *El cristal*), hasta rigurosas formas métrica y temáticamente planeadas (como el libro *Resurrección*). A este respecto soy un ecuménico curioso. Cada método tiene sus particularidades, sus obsequios y sus limitaciones. Gusto de adentrarme en diferentes registros y he observado que de la técnica empleada depende mucho dicho registro. Por ejemplo, no salen igual los poemas escritos de día que de noche. Se oyen distinto. Tal vez porque el día tiene algo de expansivo y la noche algo de intimidad. Aunque, eso sí, suelo corregir muchísimo. Nunca dejo en paz a un texto mientras está a mi alcance. No tanto por un afán de perfección como por uno de exactitud. Me siento bien por eso en la computadora. En ella puedo corregir y corregir a mis anchas. En mi opinión, es la más apropiada herramienta para la escritura desde la invención del lápiz.

Con respecto a la composición de mis libros creo que todos oscilan entre dos métodos esenciales: por arboreación o por rompecabezas. En el método por arboreación el libro se desarrolla bajo un proyecto preestablecido. Cada una de sus partes se escribe tomando en cuenta el modelo imaginado. Igual que en un árbol, la estructura está programada de antemano y todo el proceso es un trabajo de crecimiento paulatino. Este fue el método con el que escribí *Resurrección.* En el método por rompecabezas, por el contrario, cada poema es una unidad que no fue escrita pensando en ningún conjunto. Se trata de «poemas sueltos» que se van acumulando por etapas o amplios ciclos temporales, hasta que uno decide emparentarlos. Es aquí donde comienza el trabajo de armar el «rompecabezas» de sus afinidades y diferencias, de su posible articulación en conjuntos o colecciones. Lo llamo método por rompecabezas porque, con la debida perspicacia, siempre existe un tema o figura que los poemas revelan si son colocados correctamente en el

espacio de un libro. Este fue el método con el que escribí *Los hábitos de la ceniza* y *Principio de incertidumbre.*

Acerca de mis libros no estoy seguro si lo que ha habido es una evolución o una travesía. Me gusta explorar y en cada uno de ellos hay una indagación, cierta atmósfera distintiva y hasta cierta *idea de la poesía* que cultivaba en ese momento. Creo que si algo caracteriza a mi trabajo visto de conjunto podría ser la pluralidad y la errancia. Me gusta quemar las naves lo mismo que soñar nuevos navíos. La mía es evidentemente una poesía de la modernidad: proviene de ella, aprende de ella, discute con ella y finalmente es una transfiguración de ella. Es una poesía de muchas poesías.

Mi vocación de escritor ha sido, si acaso, sólo saber hacer de un ámbito interior un espacio compartido. Afirmar el significado que tiene lo particular, el individuo, puesto que no hay otra medida que nos sume a lo humano.

LA POESÍA: DE LA MÚSICA AL SILENCIO

Luis Armenta Malpica

La poesía no narra: sueña (está segura de su ausencia)

Un verdadero poeta se preocupa poco de la poesía.
Del mismo modo que un horticultor no perfuma sus rosas

Jean Cocteau

Para Cocteau, un libro de poemas no es un libro de imágenes, una sucesión de comparaciones y caricaturas de la realidad. Si así procediera el poeta sería un buen distractor para las almas gentiles, el dadivoso bufón de la palabra, un manipulador del sentimiento. Una buena lágrima no aparece tras una página triste, sino por el milagro de cierta palabra colocada en su lugar. El poema debe ser pobre en adornos, pero se le debería trabajar como si fuera un artículo de lujo. Pobre, porque debe perder, una tras otra, todas las ataduras que lo ligan al poeta. Y suntuario, porque es preciso que además de la adecuada colocación del verbo, de la pulsación del ritmo, de la severidad en los adjetivos, el poema palpite como lo hace el corazón, con su sístole, su diástole y los síncopes inesperados. Mientras el poeta crea, su poema está múltiples veces en peligro de muerte. Y la vida del poema es todo un lujo, un milagro, en el que interviene, de manera preponderante, la sonoridad.

La perfección de la música radica en su esencia idéntica al silencio que antecedió a su creación. También en aquel silencio la palabra se convoca eternamente, sin principio y sin fin, ajena al tiempo. Palabra que al pronunciarse ocasiona el primer instante de la creación: la primera luz, el espacio físico y sus consecuencias: la materia, los espacios y sus seres (ideas, emociones, sensaciones). Además de la música que se desprende también de la poesía, lo que no se dice en un poema es tan importante como lo que se dice, porque el acto poético de lo que se nombra se hace presente debido a su ausencia. Lo oculto conforma la mitad del poema, así como al hombre lo completa su expresión. Lo que no dice el poema es la única certeza del poema. El poeta persigue una absoluta libertad. La búsqueda creadora que hace al poema.

Las palabras que empleamos en la vida cotidiana, y muy especialmente las que son parte de esa sustancia total de la literatura no dejan de mostrar la esencia musical perfecta de su origen silencioso. Cuando la palabra habla antes de la creación y la creación se produce, inflama también a las palabras humanas, a las palabras de la literatura y lo que ella expresa. Y si las palabras danzan en el texto, si se deslizan sin problemas por las barras de la página, es más probable que se realice un poema.

El primer momento de la palabra es anterior a la creación, como ha de ser el primer momento de la palabra poética: una y otra ocurriendo en un solo instante, anterior a que la palabra y las palabras se digan, porque se pronuncian desde una misma eternidad, por medio del silencio y en el silencio. Antes de decirse, las palabras están dichas desde siempre para este instante en el que las escuchamos. Entonces, la poesía es la religión primera (por tanto última) de los poetas. La primera palabra del poema debe tener ya la sustancia de la palabra terminal. Y esa primera palabra, y última, ha de estar en cada elemento, en cada momento luminoso, espacio, circunstancia y núcleo de los seres que dan sentido al espacio poético. Todo ha de estar en la palabra primera y última, que es la palabra única de lo que somos, y del poema que escuchamos y nos revela. Poema que es con y sin nosotros, aunque el poeta lo haya revelado o acercado de sus fuentes primitivas. El poema encuentra al poeta y no al revés, aunque sea el hombre quien se diga inventor del alfabeto.

También sucede que la poesía tiene lugar en otro instante, idéntico al que es previo y propio de la eternidad: en un intervalo posterior, cuando la obra ha concluido y nos asalta con el vértigo de su memoria, en ese instante de eternidad que ocurre tras el tiempo. Cuando el tiempo ocurre tiene lugar la acción poética, que no obedece sino a un proceso que se inicia, se desarrolla y concluye.

Todo principia y concluye en un solo intervalo: nuestra vida, la vida transfigurada y la transfiguración de lo que somos por medio del acontecimiento que en el poema nos reproduce, del que somos testigos

y formamos parte. Y estamos en el tiempo, porque el tiempo pareciera enseñarnos que sólo hemos sabido sujetarnos a través de la historia personal; que en cierto modo hemos logrado reducirnos a través de la historia del progreso humano, el de la humanidad entera. Tal instante perpetuo sustancialmente se encuentra en nosotros. En lo que expresamos y nos expresa, en lo que presentamos y nos ausenta al mismo tiempo, por sospecha, por correlación, por extensión de lo desconocido, de lo no completado todavía.

Tras la oscuridad, el caos y la nada, la luz, el espacio y los acontecimientos. Sonido del silencio: la palabra, la huella inconfundible: la creación: un orden instantáneo y de infinito encuentro. Éste es el papel de la poesía: desvela, con toda la fuerza del término, muestra al desnudo, bajo una luz que sacude la somnolencia, las cosas, los actos y las emociones que rodean nuestros sentidos. No se trata de lustrar los empolvados lugares comunes, sino de iluminarlos de otra forma, con su fulgor de origen. Recordar, como decía Borges, lo que todos hemos olvidado: esa es la suprema creación.

La poesía no elude lo inmediato, lo ya dicho; al contrario, acude a lo actual para adentrarse y descubrir nuestra personalísima y más profunda circunstancia, que no puede ser otra que la que da sentido de verdad a todo lo existente, a los seres humanos que hoy somos, idénticos en esencia a los que hemos sido desde siempre, lo recordemos o no.

Si esa sustancia inicial y terminal, previa y posterior al tiempo, no se mantiene presente, en tensión, en movimiento, mientras pasa el tiempo del cosmos, tiempo de la literatura, tiempo de la vida, entonces nada ocurre, y se mantiene la oscuridad. No es imitado el silencio, sino el ruido, y la palabra encalla en el vacío humano que ignora el poema de la creación y la creación del poema. Entonces la literatura no sucede, salvo la farsa de la trivialidad sin nada, el anecdotario de los ruidos ajenos.

De cada poeta depende lo que desea crear y, por tanto, ser: ruido o silencio. Para que el poeta se reconozca y viva durante su tiempo poético, hasta lograr ser verdaderamente aquél quien es y quien se convoca o a quien se aniquila. Sólo de este modo habrán de tener

importancia sus circunstancias, su tema, su actualidad, lo que ocurra cuando encuentre sitio el poema que lo persigue, al que contempla, poema que en el tiempo real, ahora mismo, existe frente a él y dentro de él, para darle su identidad profunda. Por lo mismo, realiza la serie de acciones mediante las cuales alcanzará el propósito deseado, independientemente de la fama y/o el prestigio que consiga su trabajo o la promoción de su trabajo. La experiencia literaria es independiente de todo esto: nos convoca desde el espacio poético y desde el espacio de nuestra alma a ser en verdad ese yo mismo al que debemos perseguir, respecto al que absolutamente debemos abrirnos; experiencia que confirma la contradicción cotidiana a la que nos hemos acostumbrado, la que solapamos, respecto a la cual pretendemos llegar por la experiencia del poema y del arte en general, y que se tiene a manera de modelo; aprendizaje que debiéramos plantearnos en nuestra vida cotidiana: el ruido o el silencio. La poesía, como experiencia a la intemperie, también tiene sus ruidos y silencios. Pero toda ayuda exterior implica que el poema no puede sostenerse por sí solo.

En caso de que el hacedor de ruido se preocupe por mostrar un tema, una trama, un tratamiento, una suma de recursos e incidentes, sin falta mostrará su incapacidad para dar a conocer en esencia aquello que pretendía. Dicho hacedor ha puesto en práctica la misma voluntad equívoca propia de la vida cotidiana: para ser, decidió hacer, sin prestar oído a lo secreto de su conciencia: al silencio que lo llama a descubrirse a sí mismo y a transmitir la flama de esa ausencia, de lo ausente, a la voz interior del lector, quien perderá la oportunidad del reconocimiento, para el cual acude al poema.

La creación del poema culmina antes de ser, porque desde antes está convocada; y asimismo termina cada instante previo al tiempo de la luz, de la palabra, antes de que la creación se produzca, en atención a la sustancia definitiva que tendrá tras el tiempo. Por eso la culminación habrá de mantenerse intacta durante todo el tiempo del texto y durante cada uno de sus momentos y de sus instantes; en estado de alerta cada elemento, cada creador, cada lector y la obra en conjunto. Como si cada

ser supiera que está en el tiempo poético, y en el tiempo real de la vida, y que tal tiempo es una forma de puente, de intermedio entre la perpetuidad perseguida, experimentada gracias a la motivación insistente y apasionada del deseo que anhela el tiempo sin tiempo, cuando al fin se recupera la armonía perdida: la luz del poema.

La poesía no narra: sueña (está segura de su ausencia). Viaja en las cuerdas del tiempo. Camina sobre arenas movedizas. Porque se inserta en el silencio que no pasa. Predispone, pues, a lo sobrenatural. En estado bruto, la poesía da vida a quien la siente como una asfixia. Paciencia del olvido, se comparte como una fe (de allí que hay pocos lectores) que llena la soledad de palabras, la compañía de silencios. Y llena al hombre de Dios. Pero el poeta fiel no busca a Dios de frente; busca su espalda. Lo oscuro de la luz. El fin a su principio. La sangre de la página. Los poetas viven de milagros: para nombrar las cosas, les basta con amarlas.

DIVAGACIONES EN TORNO A LA POESÍA

Jorge Ortega

El poema es, en la mejor de las situaciones, un pie de página, una apostilla, una acotación a la realidad que nos jalona y en la que nos consumimos

Poesía y circunstancia

Entre otras cosas, el poema puede ser visto como un producto del diálogo que su autor sostiene con la realidad, sea objetiva o subjetiva, la componga la experiencia o la articule la ficción, un entramado igual de consistente que el de los hechos. El dilema brota cuando por temperamento o voluntad el poeta se reconoce impelido a privilegiar en su obra una de las dos vertientes de la verdad poética, debatiéndose entre los estímulos de lo que ocurre más allá de su persona, en la arena del acontecer público, o bien, en su ámbito interior. Lejos de reducir la discusión a un planteamiento maniqueo, este apunte pretende subrayar la legitimidad histórica de ambas esferas en función del papel que el autor lírico ha podido desempeñar en la civilización de su época.

Hace todavía poco las querellas revolucionarias del siglo XX exaltaban el perfil del poeta comprometido. Regímenes, causas y revueltas identificaron en el lenguaje idealizador del poema un nada desdeñable mecanismo de propagación intelectual y amplio proselitismo. A la vez, el autor sentía que al fin su azarosa profesión alcanzaba la justificación social o el valor utilitario que parecía negarle el autodestierro en la torre de marfil. Después de tanto devaneo, la trascendencia práctica llegaba a la poesía. Ahora sí podía antojarse factible cambiar la vida, y no precisamente con las armas y los evangelios políticos, sino con la emotividad inducida por la nueva sensibilidad. Pero considerando que la dialéctica de la historia está condicionada por la temporalidad, la noción del poeta comprometido derivó en una especie artística condenada a la obsolescencia.

No obstante, hay que distinguir ese poeta comprometido del que escribe alentado por las incitaciones de su alrededor o el signo de los tiempos. En lugar de someter la voz a un *leitmotiv* no poético, arrastrado por la imposición de convicciones ajenas a la poesía, este segundo tipo de autor, más emancipado que el primero, aspira a sintonizar con el aire

del momento, procurando capturarlo en lo argumental, lingüístico, moral. El medio que rodea a dicho poeta, su aquí y su hoy, se encuentra así en el contenido de los poemas o el modo de nombrar lo que exponen. El autor se halla inmerso en la fecha y geografía que le ha tocado en suerte vivir. Aunque el vocabulario, los giros expresivos y la dinámica de un hábitat determinado absorbidos por el poema son recogidos con premeditación y no de manera espontánea, tal actitud no revela sino el indicio de una realidad espacial y transitoria; verificable, en suma.

Por consiguiente, el poeta que reproduce el ambiente de su coyuntura histórica o social que le afecta en lo experiencial o discursivo escribe involucrado, eso sí, con el suceso, evitando dar la espalda al consenso y replegarse en la abstracción. Nada más erróneo que esta deducción: la de limitar la eventualidad del poema a una cuestión de referencias concretas y verídicas del plano externo, como si un pensamiento, un constructo personal o el delirio —ocasionales puntos de partida del texto poético— no fueran casuales en tanto que emanaciones y accidentes de la mente y la interioridad. Si la imaginación constituye el principal contrapunto de la creación verbal, es casi lógico que el estado habitual de la conciencia creadora sea justamente de índole ficcional. Para decirlo de otra forma, la poesía reparte su advenimiento entre la realidad tangible del exterior y los radicales procesos de la individualidad trastocados permanentemente por la pulsión imaginativa.

Desde el Romanticismo —periodo que confirma la orfandad institucional del autor lírico que había iniciado al declinar el Barroco y que sin duda se acelera durante la fiebre racionalista de la Ilustración— la poesía fue echada a la calle y se volvió una tribuna alterna de múltiples batallas ideológicas, y hasta armadas, de Occidente. Se labró el perfil del poeta aventurero, reformista, subversivo, pero también el del poeta de circunstancia, deudor del sedimento de vivencialidad cotidiana en el artista como un ciudadano de a pie, un hombre solidario con la lucha colectiva, el bien común y la consigna gremial. La expectativa de este modelo sigue abierta, mas el grado de compenetración del autor con su

entorno ha variado significativamente en las recientes décadas. Tras el aparente triunfo del mercado, el escritor ha puesto mayor concentración en la calidad intrínseca, exclusivamente literaria, de su trabajo, debido en parte al estrechamiento de la competencia profesional que han fomentado el capitalismo y el expediente curricular como única vía de subsistencia material.

Como sea, por razones cronológicas la secularidad del poeta aduce un concepto más vasto y rico que el del pasado no lejano. El criterio, la preocupación compositiva que lo embarga, responde en la actualidad a una plural gama de intereses, entre los que predominan los de carácter ético y estético, por supuesto, y los relativos a la dignificación de tales o cuales ideales humanos. La poesía del presente se inmiscuye públicamente en la medida que la artesanía y el mensaje poéticos conllevan una asimilación de los rituales de interacción con el contexto que nos circuye. El autor lírico comporta en su labor la dimensión política del fenómeno inventivo mediante la socialización de su léxico y la apertura de su compás temático.

Dadas las metamorfosis de la sociedad posmoderna y el posicionamiento de la disquisición metaliteraria, el paradigma del binomio poesía y circunstancia se ha visto naturalmente alterado. La espesa ideologización de las vanguardias y sus diversas réplicas —por ejemplo, el renacimiento de la utopía durante el decenio de 1960— semeja no poseer un equivalente universal, simultáneo, como un *Zeigest*, en la nueva centuria. ¿Debiera tenerlo o los caminos del arte y de la poesía son por entero autorreferenciales? Ante la crisis de rumbo del sistema económico que vino a delatar la quiebra financiera de 2008, ¿qué reacciones explícitas o codificadas ha adoptado al respecto el género poético? ¿En qué proporción una insurgencia mundial pacífica e independiente como la de los «indignados», por citar un caso notorio, o las «primaveras» nacionales reprimidas por muchos gobiernos tuvieron en la poesía una repercusión equiparable o análoga? ¿Compartió al menos con estos movimientos un solo espíritu de restitución, combate y resistencia? No está de más intentar una respuesta y conocer hasta qué

punto el poema del presente armoniza con las expectativas de la coyuntura histórica o, si acaso, y por qué, ya no es preciso que así sea. La eterna disyuntiva. Veamos si los efectos de la pandemia de 2020 inseminan a la postre una literatura contagiada por los alcances de la calamidad a escala comunitaria; o una que, por el contrario, recule y halle refugio en la dinámica de su propia inmanencia. Y está la salida que reconcilia los polos: leer la realidad desde el filtro de la elucubración poética. Parafraseando a Wordsworth, la conmoción recordada en la quietud, la soledad del trabajo creador.

La nitidez del jeroglífico

Al final del día, lo cierto es que la poesía continua siendo un misterio. Vaya paradoja: certeza y misterio, la claridad del acertijo. Por un lado escapa del asedio conceptual, y, por el otro, constituye para la especulación un muro de contención. Ni se le puede arrancar una descripción concluyente ni una generalidad. En la poesía sólo caben las concepciones personales. Más que una noción objetiva, su valoración fluctúa entre la interpretación y el testimonio, entre una versión conjetural de lo lírico y una declaración sobre la resonancia sensorial y anímica que ejerce la experiencia poética, radical por naturaleza, en el individuo.

La idea de la poesía dispensa, pues, un ligamen de evidencias y suposiciones. Evidencias que reflejan el modo en que se nos manifiesta por separado para convertirse en una forma de creencia; y suposiciones que acopian lo que pensamos de lo poético: inferencias, hipótesis, juicios de terceros. Por lo anterior, la facultad adecuada para volcarse a comprender la cualidad escurridiza y omnipresente de la poesía concierne a la intuición, avatar de la sabiduría no racional ni empírica consistente de un conocimiento gaseoso de la epifanía poética. La poesía se halla en todas partes y ninguna. La ambigüedad es su impronta, de ahí que no entienda de contornos, evanescente y confinada en la fatalidad del ser, cautiva en un tiempo y un espacio, un ahora y un aquí.

Anclada en una coordenada de la historia y la geografía, la poesía gravita sin embargo en la indeterminación y la atemporalidad. Es nube y tierra firme. A eso responde su contradicción. La irresolución conforma un signo de su autenticidad. La poesía como problema, el poema como incógnita que se aborda y procura trasponer. Ya lo dijo el místico de Fontiveros: un «quedeme no sabiendo,/ toda ciencia trascendiendo». Mas la poesía parte de un presentimiento para llegar a una ignorancia, zarpa de la perplejidad para confirmar una interrogación. Nada está asentado. La vacilación es su caballo de Troya.

Ese titubeo amasa las convicciones y preguntas que despierta la asunción de lo poético y con las cuales atravesamos las islas y los meandros, iluminando el bosque de incertidumbre del poema, donde nunca está dicha la última palabra. Ascuas para combatir la sombra de las dudas. Ascuas para no andar en ascuas. Se trata de avanzar en pos de sentido. La poesía es búsqueda, salir al encuentro del espejo que nos devuelva, por un instante, la imagen de la otra mitad de lo que somos. Quizá por ello la poesía reactiva siempre un simulacro de reconciliación con la unidad primordial.

No obstante, si la poesía se muestra en un jardín cerrado o un cuerpo en fuga, la incesante plenitud de la fruta o la memoria que se desdibuja, todo indica que la dispersión es a la par su atributo. Jamás logramos retenerla pero sí que la rozamos, puntual en cada uno de los eslabones de la propia odisea, transida por el gozo y la tragedia, la delectación y el sufrimiento. La poesía está en el aire y en el aire posee su morada. Al respirar la evocamos y al llover nos invoca. Duerme junto a ti, como la muerte, e igual es el impulso vital que emerge en la sonrisa que dobla tu corazón lo mismo que un trozo de hule bajo el calor del sol.

¿Sentir la poesía o inteligirla? Ni lo uno ni lo otro: remitirse al texto, crucero del habla y la musicalidad, el ritmo y la palabra, elocuencia cargada de significación. Porque más allá está la poesía con un sinfín de posibilidades, cosa inabarcable, cielo sin orillas; y más acá el poema, demasiado humano, sembrado de señales e impregnado de mundo

como un campo minado de registros que da fe del latido de una época en la infinita gesta de las generaciones. Para arañar la poesía hay que abrazar el poema. Para entrever la poesía hay que fatigar el poema, puerta hacia la quinta dimensión en la que gira y circula, muta y se reconfigura la potencia de los imaginarios, la electricidad del multiverso.

No deja de llamar la atención la disparidad de componentes y planos que participan de la confección de un poema, pieza forjada de vocablos que se anotan y leen, se pronuncian y escuchan con la concisión de una vocal o una consonante. En la medida que habilitan una realidad eminentemente verbal, la red de sustantivos y conjugaciones, de adjetivos y partículas gramaticales aspiran a nombrar, a la usanza del lenguaje matemático, una abstracción. Y a diferencia de los números, cuya justificación se funda en la utilidad y la aplicación práctica, el poema apunta para arriba, a la sublimación de lo experimentado y lo meditado, a la exaltación de lo figurado, pasto de la poesía.

Entre la inteligencia y la sensibilidad, la poesía despliega su arco de comunicación. Pide algo más: capacidad para visualizar lo inventado, la traducción metafórica, el doblez del símil, los prodigios de la analogía. No se la puede explicar ni aprehender en su totalidad. Discernirla es como rayar en el agua, escribir sobre arena. Su marea rebasa y cubre nuestra mente como el oleaje avasallador de un absoluto. Su reino pertenece a este planeta y a otro, al cosmos entero, pues echa raíces en el poema ya existente y el que te falta por componer, el que no habrás de engendrar y que otra alma tendrá la suerte de hacerlo. Replicando a Lautréamont, la poesía debe ser elaborada tanto por uno como por los demás, incluso por nadie, libre como la brisa, irreductible como el azar.

De poemas y poéticas

Las motivaciones de mi escritura son las que dicte el instante de la composición, las condiciones del poema. En algún momento creí en la perennidad de las poéticas, en su definitividad con base en la noción del oficio como pretexto de objetivación. Hoy opino que pensar una poética

es predisponer el acto creador, cancelar la aportación de sus aspectos satelitales, cerrarlo a su necesidad de autogestión. Arriesgarse a concebir una poética equivale a arriesgarse a asumir en dicho mandato una concepción programática de la escritura. Si todo poema es contingente, no hay poéticas globales sino, en dado caso, poéticas instantáneas, parciales. Cada poema genera su propia poética que, en sentido radical, se vuelve intransferible. Hay tantas poéticas como poemas, o bien, el poeta constituye una encarnación de esa poética que se difracta en los poemas que ha concebido o está por concebir. Todo poema es su poética.

Si el poema entraña una experiencia efímera, la de su lectura, toda poética adolece de provisionalidad, tendiendo inevitablemente a la caducidad. Por la singularidad de cada poema y la diversidad temática y formal de una *summa* poética, cualquier tentativa de formular veraz y representativamente una poética global está destinado al fracaso. Sin embargo, tal falencia delata paradójicamente la esencia de la poesía, su carácter inefable, poniendo a prueba la autenticidad del decir poético. La poética es, por apuntarlo de un modo, el género de la imperfección verbal; el habla manifiesta su imposibilidad de asirse a sí mismo, definirse y definirnos, y alcanza la consagración en tamaño impedimento, un despropósito que se adjudica la poesía como arte de la palabra y disciplina del vocablo insatisfactorio. El poema es un síntoma de la insuficiencia del silencio o del margen de error del lenguaje humano, por lo que la poesía no se distingue muy estrictamente por su virtuosismo sino por la raíz de anomalía que la provoca.

Pero esto no impide discurrir sobre los temas o motivos que suelen frecuentar los poemas. En cuanto a mí, volteando hacia atrás o cotejando la dirección de mis libros, establecería dos notas dominantes: la procuración de la naturaleza en cualquiera de sus formas y el tratamiento del paso del tiempo y sus implicaciones materiales, espirituales, anímicas. Creo que mi poesía se caracteriza por la preponderancia de la imagen sensorial y, en consecuencia, por la hegemonía del talante matérico al que apelan tanto el vocabulario de la composición como el correlato de

su argumento. No persigo ni descubro el hilo negro. Conforme voy germinando como persona y autor, reparando en la marginalidad de la poesía en el concierto de las urgencias, los hábitos y las preferencias de la vida, el arte y la cultura, me convenzo de que el poema es, en la mejor de las situaciones, un pie de página, una apostilla, una acotación a la realidad que nos jalona y en la que nos consumimos. Mientras escribo o leo estas líneas me pregunto si la poesía no posee esos trayectos elementales por los que circulan todas las posibles tramas de la narrativa.

Se ha dicho que mi poesía comporta algunos rasgos del llamado neobarroco, término tan vago como impreciso para designar las aportaciones que supuestamente ampara. Considerando que las poéticas están sujetas al proceso de constante conversión que envuelve la maduración humana del poeta, no me corresponde a mí aseverar dónde, o en qué ámbito estético o estilístico debo asentar mi proyecto de escritura. Es probable que la fama de mis inclinaciones de lector o de mis lecturas formativas haya emitido una falsa señal, ya que no solamente leo con gusto a quienes escriben como yo sino además a quienes hilan fino desde las antípodas. Si hay voces que han alimentado mi imaginación y que cabría vincular a la condición barroca —Píndaro, Lucrecio, Ovidio, Góngora, Saint-John Perse, Lezama, José Gorostiza, Derek Walcott—, también hay otras piedras de toque en cuya austeridad he templado mi dicción: fray Luis de León, Antonio Machado, Eliseo Diego, Paul Celan, Roberto Juarroz, José Ángel Valente. Lo cierto es que mi conocido entusiasmo por la palabra y mi actitud de celebración de las apariencias de este mundo me han llevado a desarrollar un tipo de poesía que más de las veces tiende a la saturación de registros.

¿Y de dónde vienen los poemas y por qué escribo así? No lo sé, aunque sospecho que todo surge de una conjunción de cosas: el asombro, la emoción ante lo buscado y lo inesperado, el instinto musical aunado al deseo de construir. Esa incertidumbre es precisamente el origen de la irresolución de las poéticas. Sean cuales sean las expectativas del poeta respecto a su labor, es difícil, complejo y eventualmente inviable contestar de manera racional, cartesiana o acabada a la

interrogación acerca del qué y el por qué del hecho poético. Queda sólo entonces la vía negativa: ponderar la poesía por todo aquello que no es y que se nos esconde como un misterio divino, como la divina presencia que se le escurría y fugaba a San Juan de la Cruz. ¿Es la poesía una cuestión de sensibilidad, temperamento, perfil psíquico? Entre la ciencia literaria, el genio inventivo, la intuición verbal y el enigmático impulso de la mano que coge la pluma o presiona el teclado, la poesía es lo que acaba de esfumarse, lo que estaba y ya no está, lo que está siempre por ser, lo que ahora mismo es sin revelarse.

MORELIA PANDÉMICA

Enrique Castro Sánchez

Técnica: Fotografía digital

2020

RESPUESTAS A UNA ENTREVISTA

Olga Gutiérrez García

¿El poema?: fuerza electromagnética, simetría, asimetría, caos, coalescencia, agujero negro, coagulación

—Emily Dickinson siempre conmigo. ¡*Hi Emily*!

—Las palabras son fotones, a veces rayos gamma, infrarrojos, ultravioletas, luz visible, rayos equis, quarks, raíces, antipartículas, secreciones, y más.

—En mí el proceso creativo para hacer matemáticas y para escribir poesía, es indistinto. En ambos casos la revelación se da.

—Sin matemáticas el poema no existe. Sin poesía las matemáticas son aburridas.

—Es preferible aburrirse cuando, para alejar el aburrimiento, se centra en actividades aburridas. El mejor antídoto para el aburrimiento es la imaginación.

—Al terminar de escribir el poema lo leo en voz alta varias veces y muchísimas más en silencio.

—Mis sueños: hacer de un poema una pintura de Francis Bacon, terminar la serie de poemas matemáticos, y que Emily, desde el Mas Allá, me dicte sus últimos poemas.

—Todo poema lleva en sí la huella digital de quien lo creó.

—Prefiero escribir a mano porque, a diferencia de usar la *compu*, al bajar los ojos siento es un acto de reverencia. Además, soy adicta al olor de la tinta sobre el papel.

—¿El poema?: fuerza electromagnética, simetría, asimetría, caos, coalescencia, agujero negro, coagulación, se condensa, se agrupa, se

reagrupa, vibra, a veces tarda días, años, segundos en gestarse, en la punta de la lengua, en la matriz, a veces Vía Crucis, mineral, invisible siempre visible, mientras más se niegue, más se afirma.

—¿DIOS, tú, el DIOS de Dioses Infinitos en Universos Infinitos, y del Vacío, me lo preguntas? Poesía eres tú.

SOBRE EL PORQUÉ DE MIS RESTAS[20]

Ernesto Lumbreras

La poesía como esa punta metálica del compás, marcando un punto en la vida mientras que con su otro extremo, de brillante de grafito, traza parábolas en la eternidad y en infinito de la bóveda celeste

20 Del libro inédito y de próxima aparición El vidente amateur.

con estricta economía el Alma
subsiste hasta en el Paraíso

1:043 Emily Dickinson

En la sustracción de la realidad es factible verme y escucharme mejor. Quitar aquí y allá, desnudar el interior y el contorno, volver al mundo casi como llegamos. Sin tocar el extremo del místico y del yogui —extremo es decir ya éxtasis y extrañeza—, el desprendimiento meditado y en paz de los vínculos terrenales me prepara en el ser *menos* para ser *más* yo mismo. ¿La verdad de los huesos? Guardando las proporciones, reconozco que son apenas tres peldaños los que separan al faquir del hombre invisible; ante tal prevención asumo las cuestiones de la borradura y el desprendimiento con alfileres. ¿Los alfileres de una cama de alfileres? Es cierto que en la decantación o en el pulimiento, lo superficial y accesorio quedan en calidad de viruta, limo o zurrón. ¿Y si la poesía está en esos residuos? Mis afirmaciones más contundentes son, casi siempre, titubeos disfrazados de paradojas y absurdos como los de la adivinanza carrolliana de un niño que no había leído aún los episodios de la osada, impertinente y curiosa Alicia: «¿Qué es que entre más le quitas más grande es?» Por obra de su *modus vivendi*, el sepulturero y el topo conocen la respuesta —la desentierran con cierta regularidad— a pesar de las diferencias y las afinidades, reconocibles y ocultas, entre cavar una tumba o construir una madriguera.

En italiano, el verbo *restare* significa quedar o permanecer. Durante los años de mis primeras letras —y también de mis primeros números— llevé una libreta de cuadrícula para las tareas de matemáticas cuyo forro posterior tenía impresas las tablas de restar. Para entonces era un especialista en sumar corderos durante la noche y manzanas a plena luz del día. Sin embargo, mi siguiente asignatura daría un puñetazo de nocaut a mi optimismo de acumular la riqueza del universo y de poner

a temblar el infinito con cifras *in crescendo*: la sucesión Fibonacci de la Hidra decapitada una y otra vez. Con dolor y sin resignarme a la mudez del cero, acepté que tras el *big-bang* vendría el *big-crunch*, y que la canción de los diez perritos no podría ser más que una fábula infame cuya moraleja me llevaría de la mano, no a «la nada poderosa del mendigo» de Carlos Pellicer, inundada de austeridad franciscana, sino a la nada del terror vacuo y de la orfandad cósmica. Permanecí atónito con las revelaciones aritméticas de mis tablas de restar. Me quedé abrumado al constatar que el mundo avanza —ovejas rumbo al matadero— hacia su inevitable desaparición.

Poco a poco me repuse de tamaña desolación y superé la crisis. La escena de la multiplicación de los panes y los peces en Los Evangelios, casi destierra mi mortificación de ser un «afán caduco» —y lo que sigue del ditirambo sorjuanista—, es decir, un cadáver muy formal, polvo dizque amoroso, una sombra amiga de los ecos y, por último, la nada totalitaria y serenísima. Había, afortunadamente, otras opiniones menos radicales sobre el mismo asunto mortuorio como la anotada por Pablo Neruda en su «Galope muerto», el poema pórtico de *Residencia en la tierra*; ya desde el título paradójico —el vértigo de la inmovilidad del motor primerísimo— el poeta chileno abre las esclusas del eterno retorno y del maratón circular: «y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra/ se pudren en el tiempo, infinitamente verdes». Con el mismo fervor de materialista laico, Manuel Acuña puso en jaque a la metafísica y a la teología en su popular disertación clínica y lírica titulada "Ante un cadáver": «Círculo es la existencia, y mal hacemos/ cuando al querer medirla le asignamos/ la cuna y el sepulcro por extremos». A los dos bardos, muertos curiosamente en un arco de tiempo de cien años, el romántico mexicano en 1873 y el Nobel andino en 1973, estas palabras de Michel de Montaigne las habrían hecho suyas pues contienen el *élan* vitalista del movimiento creador, con su carga de azares, imprevistos y contradicciones: «El mundo no es más que un eterno columpio. En él todas las cosas basculan sin cesar. No describo el ser, sino el tránsito».

Cuando arribaron a mi plan de estudios las divisiones, me había provisto de una piel gruesa y curtida para afrontar, incluso, los hoyos negros de los números negativos y los laberintos de espejos de la raíz cuadrada. Con esa templanza disfrazada de nihilismo vi con buenos ojos la desaparición del mundo en proporciones simétricas como una acción generosa y de belleza clásica. El maquiavélico «Divide y vencerás» iba en contra de la acción del buen samaritano de compartir sus pertenencias con el prójimo sin esperar retribución alguna; la estampa de San Martín Caballero tuvo en mi infancia, plena de héroes encapotados, la imagen del desprendimiento con su cauda de símbolos y de segundas lecturas. Ni en los comics ni en las películas, El Santo o Superman cortaron un buen trozo de su capa para obsequiarla a un mendigo. En buena medida, mis numerosas restas habían contribuido a un despojamiento paulatino, sobre todo de ideas fijas y de acciones encaminadas a enaltecer al yo y a la posteridad, esas veneradas majestades de cartón piedra de los carnavales y las ferias.

El respeto que Ezra Pound manifestaba a la goma de borrar del lápiz, a la hora de escribir sus poemas, también encontró en Juan de Mairena a un practicante consuetudinario. En su papel oracular, el poeta norteamericano vaticinaba, en diciembre de 1911, que la poesía por venir «más o menos en la próxima década, se moverá, creo, en contra de la patraña, será más dura y sana, estará 'más cerca del hueso' como dice el señor Hewlett». Será, añadía líneas más adelante, una poesía granítica, libre del «estruendo retórico» y de la «desordenada sobreabundancia lujosa». Para el Pound de aquella época de vanguardias por todos los rincones de Europa y de América, la poesía que aspiraba escribir debía de ser «austera, directa, libre de babosa emoción».

Más o menos por esas mismas fechas, Antonio Machado intentaba orientar sus ojos y su corazón «hacia lo esencial castellano» a través de la «onda palpitación del espíritu (...) en respuesta animada al contacto del mundo». Si el autor de *Ripostes* combatía el amaneramiento de la lírica victoriana, la rigidez de su discurso y la ampulosidad de sus buenas intenciones, el poeta de *Campos de Castilla* hacía lo propio con las

degeneraciones del Modernismo, con su sonoridad de desfile y su paisaje de biombo cosmopolita. Aunque de temperamentos y aficiones muy distintas, la tentativa literaria para cuestionar y revertir el *status quo* del canon poético en sus respectivas tradiciones ubicaba a ambos en el mismo partido de renovadores. También Machado, en esta cruzada esencialista, ponderaba el uso del borrador e inducía a su bonachón y escéptico *alter ego*, el profesor Mairena, para citar a sus alumnos una suerte de *mea culpa* del autor más prolijo de la lengua: Lope de Vega, «monstruo de naturaleza, prodigio de improvisadores». Decía el dramaturgo de *El perro del hortelano*, melindroso y con aspiración de consejero real: «Yo conocí un poeta de maravilloso natural, y borraba tanto, que sólo él entendía sus escritos, y era imposible copiarlos; y ríete Laurencio, de poeta que no borra».

En mis restas escolares asomaba la nariz el ejercicio de purga y cernido de la revisión de mis poemas futuros. Llegado el momento, la suma de saberes, prácticas y mañas que brinda el oficio del poeta me concedió un legado elemental para borrar, aquí, allá y acullá, las vaguedades, los excesos y las redundancias verbales. Tal vez, uno de los primeros esperpentos por vencer sea la falsa creencia de que el lenguaje poético es consustancialmente indefinido, abstracto y confuso. El ABC poundiano, en su función de eficaz rastrillo, me ha proporcionado tres o cuatro puntos de partida, fundamentales y útiles hace 30 años como ahora mismo. Escritos con una prosa enérgicamente categórica a la que suele sumar una pizca de complicidad gremial, sugería a los poetas venideros, por ejemplo: «No emplees una sola palabra superflua, ni un solo adjetivo que no sea revelador». Ese consejo es tan contundente, incuestionable y cierto como el que oímos por todas partes: «Si consumes alcohol, no manejes». En uno como en otro no hay ímpetu vanguardista o amonestación moral. Lo que allí encontramos es sólo sentido común. Por desatender tales llamados, todos los días se escriben y se cometen asesinatos imprudenciales contra el lenguaje poético y la convivencia de la tribu.

Entiendo que dichas recomendaciones en torno del arte de la poesía puesta en el oído de un poeta, conciso y puntual, como Charles Simic se traduciría en los hechos del discurso de forma distinta en un poeta, arborescente e indómito, como José Kozer. Las tablas de restar y las gomas de borrar son construcciones y artículos personales e intransferibles. Dos casos todavía más extremos de lo dicho: Emily Dickinson y Walt Whitman, contemporáneos de lengua y geografía. A la primera parece que le bastaron 800 palabras para escribir su obra poética, estricta y compleja, en tanto que al segundo se nota que requirió, prácticamente, todas las palabras de la lengua inglesa para cantar los trabajos y los días de los Estados Unidos de América, entreverados con sus cuitas y divagaciones. Es seguro que la goma de borrar de la poeta de Amherst no funcionaba a la hora de corregir los renglones del vate de Manhattan. ¿Se imaginan a Dickinson borroneando los poemas de Whitman, con restas por todas partes de oraciones subordinadas y exclamaciones? ¿O Whitman sumando verbos y adjetivos a los versos escanciados y enigmáticos de Dickinson?

Entiendo y acepto que la invitación propuesta es desaforada y chapucera. En su poema, "Lección de poesía", João Cabral de Melo Neto identifica que más allá de escuelas literarias o de estilos personales la aspiración de todos es esta: «La noche entera del poeta/ en su mesa, intentando/ salvar de la muerte a los monstruos/ germinados en su tintero». Aunque el brasileño no oculte su recato verbal, su desconfianza en «la palabrería», atisba riesgos inasibles en la brevedad y la contención por lo que anota esta advertencia: «20 palabras siempre las mismas:/ él conoce cómo funcionan,/ su evaporación, su densidad/ menor que la del aire». Hasta el más lírico o efusivo de los poetas no escribe nunca «a tontas y a locas». Cada artista construye «un código de conciencia» (Joseph Brodsky, *dixit*), tácito o implícito en su obra, en el cual ha establecido una serie de coordenadas estéticas de cierta utilidad para avizorar, por citar un punto, los principios y las prácticas de su taller de composición. Aunque pertenece más a mi ficción, imagino que Emily Dickinson trabajaba con algo parecido a un cajón de tipógrafo donde

tenía reunidas esas 800 palabras, hechas de plomo y muchas con inicial mayúscula. Cada vez que extraía un vocablo de su cajoncito, pongamos el caso de «Blossom» y «Calvary», la poeta reparaba en su utilización corriente a partir de la pátina de oxidación o del bruñido del uso para luego pesarlas en una báscula de joyero anotando sus particulares miligramos; también golpeaba con sus letras y sílabas un dedal de plata para escuchar, pegado al oído, la vibración y resonancia provocadas en su interior y, finalmente, en un cubo de agua puesto sobre la mesa arrojaba esas voces plúmbeas a cierta altura —entre el corazón y la boca— y se apresuraba a observar el tipo y la duración de los círculos concéntricos de cada una. La poética y el *modus operandi* de la escritura de Walt Whitman —otra fantasía con cargo a mi cuenta— fue siempre a cielo abierto llevando sobre su cabeza el acostumbrado sombrero de ala ancha; en un primer momento, el bardo de América observaba su alrededor con la atención de un trampero y de un topógrafo: la humareda a lo lejos de una locomotora, una escuadra de patos salvajes en vuelo hacia la región de los Grandes Lagos, una mujer negra tendiendo en los matorrales sábanas blancas, los rayos del sol del final del estío entretenidos en las espigas de un campo de maíz. El paisaje humano y el de la naturaleza se entramaban, en un segundo momento, con su estado de ánimo, sus remembranzas y sus deseos. A punto de traducir en palabras las sumas y las multiplicaciones de la realidad exterior y de la realidad íntima, Whitman llenaba sus pulmones al máximo y comenzaba a escribir y escribir y escribir hasta que la última burbuja de oxígeno escapaba de su nariz. Como los pescadores de perlas, el poeta contenía la respiración por varios minutos liberando imágenes y sensaciones en lugar de aire, bajo el metrónomo de un corazón amenazado de muerte.

El versículo whitmiano —si me permiten servirme con la cuchara grande de la generalidad— tiene esta impronta rítmica: febril e indómita en el arranque, pausada, introspectiva y graciosa a la mitad del camino, trepidante, ahogada y mesiánica en el tramo final. En cambio, en las piezas de Dickinson la marcha del tiempo parece haberse suspendido;

lo que ocurre al interior de sus poemas son escenas congeladas, paisajes en el interior de una campana de cristal, ecos de una voz desconocida y remota que habló del mundo en sordina y con intimidad. Esos numerosos guiones, tan presentes en sus versos, funcionan como baluartes de la temporalidad cancelada: construyen, en el territorio de un jardín cerrado, el otro tiempo de la poesía.

En la lírica mexicana se pueden reconocer dos representantes, de la misma generación por cierto, que oscilan entre la resta y la suma, la división y la multiplicación como factores de escritura. La obra poética de Gabriel Zaid (1934), con el devenir de los años y de las nuevas ediciones, ha menguado el índice de poemas, y también, de una buena cantidad de versos borrados y corregidos de las piezas que han resistido la proclama del destierro. Comparar el grosor del tomo I, *Reloj de sol*, de sus obras publicadas por El Colegio Nacional, con el del lomo de la poesía completa de Marco Antonio Montes de Oca (1932-2009), editada por el Fondo de Cultura Económica bajo el título *Delante de la luz cantan los pájaros*, explica con claridad y contundencia la militancia del primero por la concreción expresiva mientras que el segundo, desde su libro debutante, *Ruinas de la infame Babilonia*, sería un partidario confeso del extravío, la bifurcación y la demora. En su muy citado poema, «Consejos a una niña tímida o en defensa de un estilo», Montes de Oca puso sobre aviso a sus lectores y críticos de que lo suyo no eran los 100 o los 200 metros planos si no las carreras de fondo, a campo traviesa, si fuera posible: «Me gusta andarme por las ramas. No hay menor camino para llegar a la punta del árbol. Por si no bastarán, me da náuseas la línea recta, prefiero el buscapiés y su febril zigzag enflorado de luces».

En el nombre del autor de *Campo nudista*, en su parquedad doblemente aguda y diptonga, se localiza el sino y la mina de la brevedad. La «l» de Gabriel y la «d» de Zaid funcionan como contenedores, muros de la expresión. Otra es la fatalidad del nombre de su colega, un devenir de galope que sube y baja colinas, con sus sinalefas y su condición octosilábica, en permanente amenaza contra el horizonte. Cuando

Gabriel Zaid sometió a revisión uno de sus poemas más largos, "Elegía por una luz entreabierta" de 49 versos, editado originalmente en *Seguimiento* (1964), bajo la expectativa de publicarlo nuevamente en *Práctica mortal* (1973), la pieza en cuestión fue reducida a 24 versos. De las cinco palabras que constituían el título sólo sobrevivió la primera palabra. Todavía, para la edición de *Reloj de sol* (1995), borraría tres versos más dejando un poema que cabría perfectamente en la mancha tipográfica de una página. En el segundo verso de la versión final el poeta dice: «A machetazo limpio, abrí paso al poema». Esa arma, de manera esencial, fue utilizada por Zaid para desandar sus versos, para segar y podar antiguas plantaciones, para cortar de raíz, en ciertos predios, poemas que no volverían a ver el sol en sus libros. Y por si no bastara el rigor y el prurito de la autocrítica, el mismo autor convocaría, en la edición de *Cuestionario* (1977), a los posibles lectores del volumen para someter el material de su obra reunida a la guillotina de los diversos gustos poéticos.

La divisa de Paul Valéry, «Un poema no se termina, se abandona» va en contra de la idea del *work in progress* practicado por otros autores. ¿Cuándo debe abandonarse? ¿Bajo qué criterios ratificamos su posible capacidad expresiva y su funcionabilidad? ¿Cuáles son los síntomas y las exigencias cumplidas para dejar a su suerte al hipotético poema? Aunque murió joven para contradecirse en vida, Ramón López Velarde consideraba que «Retocar el pasado es superchería», no obstante que corrigió arduamente varios de los poemas de juventud publicados en revistas y periódicos, además de negarles a otros textos de la época, la gloria de figurar al menos en el índice de *La sangre devota*. Sin contradecirse en los hechos, Aldous Huxley hablaba del «remordimiento crónico» en franca e irónica alusión de aquellos escritores que corrigen sus textos publicados décadas atrás: «intentar enmendar una obra fallida para darle la perfección que no logró en su primera ejecución, perder los años de la madurez en el intento de corregir los pecados artísticos cometidos y legados por esta persona ajena que fue uno mismo en la juventud, todo ello, sin duda, es vano y fútil». Partidarios de la corrección

permanente, Octavio Paz y José Emilio Pacheco enfocaron su artillería crítica del presente hacia enclaves del pasado, sabedores de los riesgos de desaparecer zonas vitales de aquellas arquitecturas verbales levantadas hace 20 o 30 años atrás. La primera acepción de «superchería», según María Moliner es «Engaño o simulación realizado con algún fin». La frase lópezvelardiana, en tal contexto semántico, encierra una condena moral y, al mismo tiempo, proyecta una idolatría en torno a la inmutabilidad de la quimérica perfección.

Parte de mi educación sentimental y literaria fue un LP de León Felipe que escuché y escuché hasta memorizar varios de sus poemas. A la búsqueda de un maestro que no aparecía por ninguno de los rincones de mi soledad pueblerina, me anoté al curso del poeta romero y atendí, como Dios me dio a entender, parte de su preceptiva poética: «Deshaced ese verso./ Quitadle los caireles de la rima,/ el metro, la cadencia/ y hasta la idea misma./ Aventad las palabras/ y si después queda algo todavía,/ eso,/ será la poesía». Llevar dicho consejo a la realidad de mis primeros poemas me llevó, invariablemente, a la romántica e improductiva página en blanco. Llegar a esa pradera nívea, resultaba, después de todo, un buen comienzo. Entendía, *grosso modo*, que era necesario remover todas las partes del poema, destruirlo y reconstruirlo llegado el caso; tal vez, gracias a esos avatares, en ese botar la casa del poema por la ventana para volver armarla en el jardín del vecino, saltaría la poesía del lugar menos pensado. Algunos años después, atando cabos y en conexión con otras lecturas, comprendí que el aprendiz de poeta comienza en primer lugar a escribir poemas, arma y desarma casas, ladrillo por ladrillo, teja por teja. En ese hacer y deshacer, con el machete de Gabriel Zaid o la goma de borrar de Pound y Machado —o un desarmador de mecánico automotriz—, el practicante de bardo se topará tarde o temprano con el hechizo saturado de realidad y de extrañamiento de la poesía.

Para corregir un poema es necesario, en principio, escribirlo. Detrás de esta verdad de Perogrullo, asaltan varias posibilidades que desmentirían tan rotunda versión. Algunos poemas, en especial los breves, se escriben de un tirón y no reclaman borradura o enmienda;

también sucede que ciertos poetas comienzan el asedio poético en su mente, escriben y borran versos en el papel de la memoria, incluso, estrofas completas. Con ese método, López Velarde caminó de noche la Ciudad de México, con un lápiz gastado y papeles borroneados en los bolsillos, sumando y restando palabras en su cabeza enfebrecida al compás de sus pasos antes de volcarlos, una vez más o por vez primera, en un trozo de papel. Con parecida estrategia y con los consejos de láudano, Samuel Taylor Coleridge soñó la escritura de su poema *Kubla Khan* —imágenes surgidas como *objetos* según su confesión—del que sólo pudo rescatar 54 versos. ¿Antes de ser escritura la poesía se ordena en el éter de lo intangible? Decían sus contemporáneos, que el jerezano solía dejar, especialmente, espacios en blanco en sus borradores cuando se trataba de un adjetivo; a no dudarlo, en buena parte de sus caminatas el autor de *Zozobra*, subiendo por Bucareli o por Paseo de la Reforma rumbo al departamento familiar en la Colonia Roma, se decidía y no, sobre si el demonio pasaba por estrafalario, las cataratas por enemigas, el cráneo por vacío y aromático, la araña por apostólica o la capilla por oceánica. Adjetivos, había sugerido Ezra Pound, sólo si son reveladores, si suman una cualidad distinta y sugestiva a las que ya posee, de manera intrínseca, el sustantivo en cuestión; en el caso de Ramón López Velarde, agregaría además, la presencia adjetivadora —la novedad y la extrañeza semántica— aportaba también un *continuum* musical al encabalgamiento de los versos, a veces a modo de prolongación y, en otros momentos, en forma de contrapunto vía la aliteración o el ripio provocado a conciencia.

Con tantas prevenciones y cuidados en torno a la escritura poética, el aprendiz queda a menudo paralizado antes de decidirse a escribir y a corregir sus versos. Para agudizar el pasmo y la crisis, W.H. Auden propone que todo poeta debiera de constituir un comité de revisión y censura para sus textos; dicho consejo estaría integrado por «un hijo único muy sensible, un ama de casa eficiente, un especialista en Lógica, un monje, un bufón irreverente, e incluso —quizá odiado por todos los otros y correspondiendo ese odio— un brutal y gritón sargento para quien toda poesía es un desperdicio». Deduzco, dado que el total de los

miembros es un número par, que tras las acaloradas deliberaciones y los objetos lanzados entre los consejeros, se tomarán decisiones para votar las enmiendas y sugerencias; en el supuesto de un empate, y cancelada una fatigosa y violenta segunda vuelta, presumiblemente el autor tendrá voto de calidad para tomar la última palabra, por supuesto, si antes de llegar a tan ideal escenario el sexteto asesor no pasa por las armas al artífice de semejantes adefesios rítmicos y emocionales.

El venezolano Juan Calzadilla, por si faltara leña a la pira, escribe una breve poética donde previene al joven, pero también, al viejo poeta: «Desconfía de lo que/ brota repentinamente/ pero también, y aún más,/ de lo que necesita/ mucho tiempo/ para madurar». Ese consejo nos pone en guardia sobre lo relativo del adverbio «mucho». ¿Se referirá a una semana o un mes o un año o una década o una vida? En el ámbito de la alta cocina, anotar en un recetario una cebolla pequeña, una flama baja o una cucharilla de sal, provoca confusión y malestar al momento de llevar a la práctica la realización de tal o cual platillo. ¿En qué límite una cebolla pequeña se convierte en una cebolla mediana o grande? En la relatividad de los términos el "Pollo a la Valentina" o el "Lomo Relleno de Cuanto Hay" pueden terminar convertidos en una bazofia abominable. El mismo Calzadilla, remata su poética con esta lección más atendible a mi parecer: «No sobes tanto», decía/ a su alumno el profesor/ de escultura. Y a continuación,/ terminada la obra: «Si pules demasiado/ obtienes sólo brillo». El momento justo. El instante óptimo. Ni antes ni después, el poeta debe separarse del poema en consonancia a la célebre advertencia de Juan Ramón Jiménez: «¡No la toques ya más/ que así es la rosa!» Podría apostar que esos dos versos *brotaron repentinamente* aunque no dudo que su aparición requirió de un largo proceso existencial y artístico para que el poeta español diera con el armado musical y filosófico de esos dos versos memorables. Leo en *Tierra de hombres* de Antoine Saint-Exupéry, estas líneas que ofrecen al tema expuesto una alerta providencial —y al mismo tiempo rotundamente provisional— de cara a la corrección de un texto literario: «Parece que la

perfección se alcanza, no cuando ya no hay nada que añadir, sino cuando ya no hay nada que suprimir».

Para continuar bordando en el nihilismo, Eduardo Lizalde afirma: «Todo poema/ es su propio borrador». Esos versos me recuerdan el título de un libro de Orlando González Esteva, *Escrito para borrar*. La palabra «borrador» de la cita lizaldiana juega con una doble acepción: 1) Objeto para borrar y 2) Apunte o esbozo previo. ¿El poema es ambas cosas? En las historias de los agentes secretos durante la Guerra Fría, además de las micro cámaras de filmación insertas en la corbata o de las monedas con explosivos, estaban presentes los bolígrafos cargados de una tinta que, tras garabatear un mensaje y trascurridas unas horas, las palabras anotadas se iban borrando hasta no dejar rastro en el papel. ¿Y si el final del poema fuera su comienzo? ¿La cinta rebobinada que grabó la escena de una mano escribiendo sobre un papel? Una respuesta abierta a las dos interrogantes bien puede darla el mito del Ave Fénix o el oleaje monocorde que se observa y escucha al comienzo del *Cementerio marino* de Paul Valéry: *La mer, la mer toujours recomencée!*

En el poema en prosa "Teoría del oso"—o ensayo a la manera de los poemas de Julio Torri—, Vicente Quirate hace el símil entre el poema y el plantígrado. ¿O la comparación será con el poeta mismo? Desde mi interpretación de lector de borrones y borradores, el tópico califica para ambos cuando «Emerge al fin, fatigado del odio en bruto que es él mismo, el hambre desnuda, los colmillos prestos. Nadie como él es omnívoro. Mastica el plomo de los lápices y bebe tinta a mares. Se lleva entre los belfos restos de teclas y de cintas. Se aleja eructando puntos suspensivos. Deja en su camino los excrementos de tropos nunca usados. Pero aun la bestia tiene rasgos de nobleza: deja sobre el escritorio la goma de borrar». De la madriguera de su ser nace el poema para borrarse a sí mismo, y de paso, desaparecer en el lugar del crimen cualquier rastro de lo allí acontecido. La tentativa de Lizalde, González Esteva y Quirarte, con sus diferencias y afinidades, pone al descubierto zonas ocultas del proceso de la escritura poética, espacios de inestabilidad y paradoja,

ámbitos del devenir circular; en ese discurrir de viaje y tornaviaje, el objeto verbal que es el poema se proyecta como si fuera una visión imaginada por el Parmigianino o una arquitectura inverosímil expuesta por M. C. Escher o una realidad en la geometría temporal de la banda de Moebius. Al escribir lo anterior, y para concluir el ciclo de mis sumas y restas, salta en el pendular del lenguaje poético —pez volador entre el día y la noche—, el estribillo de «East Coker», la ofrenda cíclica que Eliot escribió en honor a su genealogía: «En mi comienzo está mi fin». Como han anotado los comentaristas de los *Cuatro Cuartetos,* esa frase proviene de una cita de María Estuardo, *En ma fin est mon commencement*, que figuraba en su trono y que T.S. Eliot invierte deliberadamente para cerrar el círculo, al final del segundo cuarteto, restaurando el lema original de la noble escocesa decapitada por Isabel I: «En mi fin está mi comienzo». Sumas y restas, casas levantadas y destruidas, «el ordenamiento de lo muerto y de lo vivo», la quietud y la movilidad necesarias para habitar «otra intensidad» y «una comunión más profunda», la poesía como esa punta metálica del compás, marcando un punto en la vida mientras que con su otro extremo, de brillante de grafito, traza parábolas en la eternidad y en infinito de la bóveda celeste.

SEMBLANZAS

Ada Aurora Sánchez (Colima, México, 1972). Ha publicado ensayo, crónica, minificción, cuento y poesía. Es autora, entre otros títulos, de *Terrena Cruz. Vida y obra de Agustín Santa Cruz*; *Libros a escena. Textos de presentación a obras de géneros diversos; Todo libro es una liebre*; *El pequeño Cúrbit; Don Caralampio Caralimpia pasó por aquí* y *Un deseo como llama urgente.* Compiló y prologó *Veintidós poetas de Colima. Parota de sal, antología*, una coedición de Puertabierta y Ediciones Amargord. Algunos de sus poemas aparecen en revistas nacionales y extranjeras como *Trafalgar*, *Géneros, Interpretextos*, *La presa*, *MujeEres* y *Estación Poesía*. Actualmente se desempeña como profesora-investigadora de tiempo completo en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima.

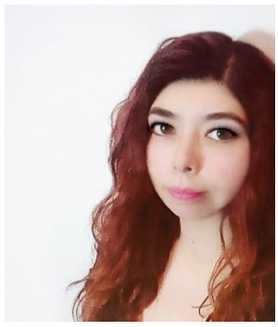
Fotografía: Rodrigo Rojas Mckenzie

Adolfo Castañón (Ciudad de México, 1952). Poeta, traductor, escritor, editor, lector y estudioso de Michel de Montaigne, Alfonso Reyes, Octavio Paz, Gonzalo Rojas, Ramón Xirau, Alejandro Rossi, George Steiner, Jean-Clarence Lambert, Paul Ricoeur, Roland Barthes, Jorge Cuesta, Louis Panabiére, entre otros autores. En *La campana y el tiempo*, *La tercera mitad del corazón* y *Local del mundo*, ha cosechado su obra poética. Sus ensayos sobre autores y obras se han recogido en Arbitrario de la literatura mexicana, América Sintaxis, Por el país de Montaigne y Alfonso Reyes, caballero de la voz errante. Su ejercicio literario se ha entretenido además en los ensayos sobre cocina y gastronomía envasados con el título *Grano de sal y otros cristales*. Dirige para la editorial Bonilla y Artigas una colección, Las semanas del jardín. En 2008 mereció el Premio Xavier Villaurrutia y en 2018 el Premio Internacional Alfonso Reyes. Es secretario de la Comisión de Consultas y secretario de la Academia Mexicana de la Lengua. En 2005 el Gobierno de la República Francesa lo designó Caballero de las Artes y de las Letras.

Alejandra del Río (Santiago de Chile 1972). Destacada poeta chilena. Ha publicado los libros *El Yo Cactus* (Santiago, 1994), *Escrito en Braille* (Santiago, 1998), *Material mente diario* (Santiago, 2009), *Dios es el Yotro* (Santiago, 2010), *Llaves del pensamiento cautivo* (Santiago, 2015) y *Dramatis Personae* (Valparaíso, Editorial UV, 2018), *Capuchita Negra* (Arica, Editorial Aparte, 2019). Investigadora de los usos no literarios de la poesía. Como educadora y didacta, enseña "Educación Poética" a niños y profesores. En su consulta privada ofrece terapia grupal de escritura. Especialista en diario de vida. Escritora de literatura infantil. Traductora del alemán, con preferencia por poetas alemanas de posguerra (Ingeborg Bachmann, Hilde Domin, entre otras).

Alejandro Gánem. Ha montado las exposiciones individuales: "Otros mundos" (2018); "Vitral urbano" (2016); "Ecléctico" (2015); "Momentum" (2014); "Pata de perro" (2013). Fotografías suyas han sido incluidas en revistas editadas en el Estado de México, Veracruz y la Ciudad de México. Su trabajo fotográfico ha aparecido en libros de diversas editoriales entre las que se encuentran *tunAstral* y *El Humo*.

Alma Karla Sandoval. Poeta, periodista y docente. Obtuvo apoyos del FOECA y del FONCA en 1999 y 2001. En 2010 y 2018 se le concedió la Beca de Creadores e Intérpretes con trayectoria del PECDA. Premio Nacional de Periodismo, AMMPE, 2011, y los Juegos Florales de Cuernavaca, Morelos 2012, en cuento y novela corta. Premio Nacional de Poesía Ignacio Manuel Altamirano 2013. Recibió, por su primera novela, el Premio Nacional de Narrativa Dolores Castro 2015; y el Premio Nacional de Poesía "Noble y Leal Ciudad de Tepic 2015". Es Premio al Mérito Periodístico 2019 y ganó el Premio Nacional de Poesía María Elena Solórzano 2019, también el Premio de Obra Inédita, en la categoría de ensayo, del Fondo Editorial de la Secretaría de Turismo y Cultura de Morelos, 2020. Cuenta con más de veinte libros publicados. Su obra ha sido traducida al inglés, francés, rumano, portugués y ruso.



América Merino (Viña del Mar, Chile). Ha publicado la plaquette *Y serán las estrellas*, selección y traducción de poemas de la escritora italiana Antonia Pozzi (Ediciones del Trueno, 2020) y el libro de *Poesía Fractales*, (Editorial Cuarto Propio, 2015). Cursó el programa de Literatura en el Istituto di Lingua e Cultura Italiana Galileo Galilei, en Florencia (Italia, 2019). Durante el mismo año participó en el equipo de traducción, edición y corrección de estilo del libro *España mía, Portugal mío*, del poeta chino Huang Yazhou. Su trabajo poético ha sido destacado en eventos literarios tanto en Latinoamérica, como Europa y Estados Unidos. Parte de su obra ha sido traducida al francés, inglés e italiano. Ha obtenido numerosas distinciones y reconocimientos, entre ellos, la Beca de Creación Literaria, otorgada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2012) y la Mención de Honor en el Premio Nacional Juegos Literarios Gabriela Mistral (2008 y 2013).

Ana Belén López (Culiacán, Sinaloa, México, 1961). Es maestra de literatura e imparte talleres de lectura y análisis literario. Es autora de los libros de poesía *Alejándose avanza*, (Fondo Editorial Tierra Adentro, 1993), *Del barandal* (Ediciones sin nombre, 2001), *Silencios* (en colaboración con Martín Gavica y Claudia Lavista. Instituto Sinaloense de Cultura, 2009) y *Retrato hablado* (Andraval Ediciones, 2013).

Ángel Pahuamba (Cherán, Michoacán, México, 1978). Es licenciado en Artes Visuales, con la especialidad en Pintura de Escuela Popular de Bellas Artes de Morelia de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Premio de adquisición en el Encuentro Estatal de Pintura y Estampa Efraín Vargas. Premio de Adquisición por la obra "Sueño encapsulado" en el X Salón Estatal de la Acuarela. Cuenta con más de 15 exposiciones individuales. Ha participado en más de 45 exposiciones colectivas nacionales e internacionales. A la par de su producción artística, desarrolla proyectos con niñas y niños de las comunidades indígenas de Michoacán en los que se proponen las prácticas artísticas como medio para lograr la revalorización de la identidad cultural, misma que desarrolló con un grupo de niñas y niños de la comunidad de Laguna Verde, durante el III fórum Universal de las Culturas, en Valparaíso, Chile.

Armando Roa Vial (Santiago de Chile, 1966). Es poeta, traductor, ensayista y antologador. Ha recibido el Premio Pablo Neruda y el Premio de la Crítica. De su obra poética destacan *Ejercicios de Filiación* y *Shakespearean Blues*. Ha traducido poesía anglosajona medieval, incluido Beowulf, y también parte de la obra poética de Thomas Hardy, Ezra Pound, Robert Browning, John Berryman y Michael McClure.

Aurelia Cortés Peyron (Ciudad de México, 1986). Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas por la UNAM. Becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas en dos periodos (2011-2012 y 2012-2013). Maestra en Escritura Creativa por la San Francisco State University. Becaria del programa Jóvenes Creadores del FONCA en la disciplina de poesía en dos ocasiones (2016 y 2018). Autora del poemario *Alguien vivió aquí* (Argonáutica, 2018), publicado en versión bilingüe en traducción de Robin Myers. Es profesora de español como lengua extranjera y traductora del inglés al español.

Balam Rodrigo (Villa Comaltitlán, Soconusco, la región más centroamericana de Chiapas, México, 1974). Ha ejercido múltiples oficios, entre otros: vendedor callejero, profesor universitario, jugador de futbol, colector de fósiles, plantas, reptiles e insectos para colecciones científicas, cocinero, corrector de estilo, coordinador de talleres de poesía y literatura, conferencista especializado en religiones comparadas, tanatología y rituales funerarios. Autor de una treintena de libros de poesía. Su prolífica trayectoria lo ha llevado, física y literariamente, por diversos lugares del planeta. Sus letras abrevan tanto de las ciencias de la vida y la relación del hombre con Dios, como del futbol. Libros recientes: *Libro centroamericano de los muertos* (México, 2018) y *Marabunta* (Chile, 2019). Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México.

Beatriz Pérez Pereda (Tabasco, México, 1983). Poeta, ha recibido el Premio Nacional de Poesía Amado Nervo en 2015; los Juegos Florales Nacionales de la Ciudad de Toluca 2013; Premio Tabasco de Poesía José Carlos Becerra 2009 y el Premio Nacional de Poesía Rosario Castellanos 2005, entre otros. Tiene publicado los poemarios: *Teoría sobre las aves*, (Libros Invisibles-CECAN, 2018), *Un hermoso animal es la tristeza* (Laberinto Ediciones-UJAT, 2016), *Los sueños del agua* (Instituto de Cultura de Toluca, 2013) y *Álbum Personal* (UJAT, 2013).

Brenda Ríos (Acapulco, Guerrero, México, 1975). Actualmente imparte talleres de escritura creativa y poesía en distintos espacios de la Ciudad de México. Miembro del Sistema Nacional de Creadores desde 2019. Algunos de sus libros pueden ser descargados en la página cuadronegroediciones.com. No es vegetariana y no tiene mascotas.

Camila Fadda Gacitúa (Santiago de Chile, 1969). Poeta, traductora literaria (del alemán), gestora cultural. En 2012 obtuvo el Primer Premio en el concurso Poesía de Mujer, Perú. En 2013 publicó *Cauce* (JC Sáez Editor). Participa frecuentemente en clínicas, talleres y eventos de fomento a la traducción en Argentina, Colombia y México. En 2017 obtuvo la beca de residencia en el Banff Centre for Arts and Creativity, Canadá. En 2019 es becada por la Casa de Traductores Looren, Suiza, para traducir a la poeta premio nacional Leta Semadeni. Su último poemario *Mover el agua,* publicado en agosto de 2019 por la Editorial Los Perros Románticos, recibió el premio a mejor obra poética de ese año, reconocimiento que otorga el Círculo de Críticos de Arte de Chile. Trabaja para la Delegación de la Unión Europea en Chile.

Carlos Cociña (Concepción, Chile, 1950). Ha publicado: Aguas Servidas 1981, 2008, 2016, 2018. Tres Canciones 1992. Espacios de Líquido en Tierra 1999. [www.poesiacero.cl A veces cubierto por las aguas, 2003. 71, 2004. Plagio del afecto, 2003] Plagio del Afecto 2010. El Margen de la Propia Vida (Compilación) 2013. (Municipalidad de Santiago de Chile. Premio Municipal de Literatura 2014). La casa devastada 2015, 2017. (Críticos de Arte de Chile. Premio Mejor libro de Poesía 2017). Poesía Cero (Antología), 2017. (Fundación Pablo Neruda. Reconocimiento a la trayectoria, 2017). Materiales. Santiago, 2019.

Carmen Violeta Avendaño (Santiago de Chile, 1976). Ha vivido en México y Chile, incursionando en la poesía, la traducción, la reflexión. El 2019 publicó *Nada significa nada.* Reside en Viña del Mar donde dirige Ediciones Moneda.

Carolina Ortega Sánchez (Morelia, Michoacán, México, 1981). Licenciada en Artes Visuales en Dibujo y Estampa, por la Facultad Popular de Bellas Artes (FPBA) de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH). Cuenta con cinco exposiciones individuales y más de 50 exposiciones colectivas en México, Estados Unidos, la Federación Rusa, España y Bélgica. Ha recibido diversas distinciones y premios a nivel nacional e internacional. Enfocada en la especialización de técnicas y procesos tradicionales, experimentales y de impresión de grabado, así como de Libro de artista, ha realizado tutorías, talleres y residencias de producción en talleres de diversas partes de México. Actualmente se desempeña como docente de la Cátedra de Gráfica en la Facultad Popular de Bellas Artes-UMSNH, a la par de su producción personal en el Taller ALTERnativa Gráfica en Morelia, Michoacán.

Cecilia Juárez. Ha escrito los libros *Cómo hablar con tu perrx* (Ediciones El Humo, 2019); *Fábulas serie B* (Diablura, 2017); *Lobos en un corral de lobos* (Mantra, 2016); *Bar Karaoke* (Mirabilis, 2014); *No te desanimes, mátate* (Diabluras, 2013) y *Muerte para el coño dorado de Lavernia* (Mirabilis, 2006). Es locutora, guionista y productora de radio.

Celeste Jaime (Morelia, Michoacán, México, 1983). Su especialidad es la estampa, siendo su principal producción el dibujo y el grabado. A la fecha, ha participado en más de veinte muestras colectivas y ha realizado una muestra individual. Ha expuesto en foros de México, Estados Unidos, Bulgaria, Rusia, Chile y Costa Rica. Es fundadora de ALTER.nativa Gráfica, empresa especializada en el diseño editorial y la encuadernación artística, donde realiza proyectos colaborativos con numerosos creadores, generando carpetas y libros de artista, así como productos editoriales independientes.

Fotografía: Javier Lira

Claudia Posadas. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte, FONCA-SECRETARÍA DE CULTURA, 2011 y 2016. De la misma instancia ha sido becaria en el Programa de Intercambio de Residencias Artísticas para Chile (2008), en Jóvenes Creadores en Poesía (2000-2005), y en el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales con una investigación sobre literatura iberoamericana contemporánea (2002). Ha publicado *La memoria blanca de los muros* (1997) y *Liber Scivias* (2010), Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines 2009, reeditado por la UNAM en 2016. Poemas y ensayos de su autoría, y entrevistas con autores hispanoamericanos de primer orden han sido incluidos en antologías en América Latina y España.

Cristina Bello (Morelia, Michoacán, México, 1995). Egresada de la licenciatura en Literatura Intercultural de la ENES Unidad Morelia. Fue becaria del IX Curso de Creación Literaria para Jóvenes Escritores de la Fundación para las Letras Mexicanas y la Universidad Veracruzana en la categoría de poesía. Participó también en el Festival Cultural Interfaz Guanajuato-2018. Ha publicado sus poemas en medios digitales e impresos. Obtuvo mención honorífica en el Premio Nacional Universitario de Poesía "Desiderio Macías Silva" (2017).

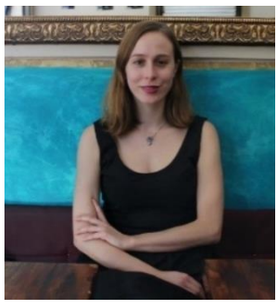
Cristina Bustamante. Guionista y realizadora audiovisual. Estudió la carrera de Artes Visuales en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo con un principal interés por la fotografía y la ilustración digital y avanzó hacia la imagen en movimiento de la mano de su interés por la escritura. Su formación consiste en el estudio de arte contemporáneo, fotografía, cine, literatura y psicoanálisis. Actualmente, además de ser artista independiente, se dedica a la docencia impartiendo clases de cinematografía. Sus textos han sido publicados en diversos medios impresos de la ciudad y en revistas como la Río Grande Review de la Universidad de Texas. Ha formado parte de la selección oficial de diversos festivales y muestras de cine nacionales e internacionales.

Daphna Garibay Rubio (Uruapan, Michoacán, México). Realizó estudios de dibujo, pintura y gráfica en el Taller Escuela de Artes Plásticas MAPECO en la ciudad de Uruapan, Michoacán. Asesora en Talleres de Gráfica y Artes plásticas en el Centro de Artes El Colibrí y Taller de Artes Plásticas MAPECO Uruapan, ha colaborado en proyectos colectivos de gráfica coordinados por talleres de gráfica tanto mexicanos como extranjeros. Ha participado en más de 70 exposiciones colectivas dentro y fuera de México (Chicago Illinois, El Paso, Texas, Nuevo México, Hollywood, Florida, San José Uruguay) y expuesto de forma individual en ocho ocasiones.

David Noria (Ciudad de México, 1993). Escritor y filólogo. Profesor en la Universidad de Aix-Marsella, Francia. Licenciado en Letras Clásicas por la Universidad Nacional Autónoma de México, con estancias en el Instituto Caro y Cuervo, Colombia, y en la Universidad Aristotélica de Tesalónica, Grecia. Ha publicado en *Cuadernos Americanos, Letras Libres, La Jornada Semanal, Papel Literario*, *Zona Paz, Este País*, entre otros.

Fotografía: Octavio Cortés

Diana del Ángel. Escritora y doctora en letras. Defensora de derechos humanos. Ha publicado *Vasija* (2013), *Procesos de la noche* (2017), *Barranca* (2018) y artículos en diversas revistas y medios digitales. Miembro del Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea desde octubre del 2016. Ha sido becaria de la Fundación para las Letras Mexicanas de 2010 a 2012 y del FONCA, en su programa de residencias artísticas. Obtuvo la primera residencia de creación literaria Fondo Ventura / Almadía. Desde 2002 hasta 2017, formó parte del taller "Poesía y silencio". Colaboradora de la *Enciclopedia de la Literatura en México*. Algunas de sus traducciones del náhuatl al español han sido publicadas por la revista *Fundación*.



Fotografía: Tzuara de Luna

Elisa Díaz Castelo (Ciudad de México, 1986). Ganadora del Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes 2020 por *El reino de lo no lineal*, del Premio Nacional de Poesía Alonso Vidal 2017 por *Principia* y del Premio Bellas Artes de Traducción Literaria 2019 por *Cielo nocturno con heridas de fuego*, de Ocean Vuong. Con el apoyo de las becas Fulbright-COMEXUS y Goldwater, cursó una maestría en Creative Writing (Poetry) en la Universidad de Nueva York (2013-2015). Ganó primer lugar en el premio Poetry International del 2016, el segundo lugar del premio Literal Latté 2015 y quedó entre los semifinalistas del premio Tupelo Quarterly 2016. Ha sido becaria del programa Jóvenes Creadores del FONCA en los periodos 2015-2016, 2018-2019 y de la Fundación ara las Letras Mexicanas (2016-2017, 2017-2018). En 2018 fue seleccionada como una de las dos poetas jóvenes de América Latina invitadas al Festival Internacional de Poesía que se celebra en Trois Rivières.

Elvira Hernández (Chile, 1951). Es una poeta y crítica, formadora de poetas jóvenes de diferentes generaciones, consolidada como una de las voces femeninas más singulares y potentes de la poesía contemporánea chilena y latinoamericana. Entre sus libros, publicados en Chile, Argentina y Colombia, destacan*: ¡Arre! Halley ¡Arre!* (1986), *Meditaciones físicas por un hombre que se fue* (1987), *Carta de Viaje* (1989), *La bandera de Chile* (1991), *El orden de los días* (1991); *Santiago Waria* (1992) y *Álbum de Valparaíso* (2003). Los poemas de su obra más famosa, *La bandera de Chile*, es un ícono de la contracultura literaria durante la Dictadura Militar.

Emersson Pérez (Santiago de Chile 1982). Bibliotecólogo ICC. Diplomado en edición USACH. Ha publicado en el Anuario poético *Márgenes* (Ajiaco Ediciones, 2011), *Rieles Sumergidos* (2012) y *La muerte de la televisión no será televisada* (Filacteria, 2017– Ediciones Liliputienses, España, 2020). Seleccionado en las antologías: *Poesía Molotov* (Editorial Cascada de Palabras, México 2011), *Cordillera de voces-Poesía Chilena Actual* (Sediento Ediciones, México 2012), *Antología de conspiradores* (Marciano Ediciones, 2016), *Pánico y locura en Santiago* (Editorial Santiago-Ander, 2017). Actualmente es director de la editorial "Los Perros Románticos" y encargado del Biblioparque Pablo Neruda.

Enrique Castro Sánchez. Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Vasco de Quiroga en Morelia, Michoacán. Reportero gráfico desde el año 2006, colaborador de diarios locales, así como de revistas a nivel nacional y agencias de noticias internacionales. Cobertura en temas relacionados con movimientos sociales, violencia, seguridad, deportes y cultura. Sin embargo, se domina la mayor parte de las fuentes periodísticas. Cobertura en Michoacán principalmente, con trabajos realizados en Cuba, Colombia, Brasil y Rusia. Actualmente trabaja en el portal de noticias Revolución 3.0 Michoacán, como fotógrafo, videógrafo y reportero.

Ernesto González Barnert (Temuco, Chile, 1978). Ha obtenido por su obra poética el Premio Pablo Neruda de Poesía Joven 2018; Premio Consejo Nacional del Libro a Mejor Obra Inédita 2014; Premio Nacional Eduardo Anguita 2009, entre otros, además de varias menciones y becas. Entre sus últimos libros está *Equipaje ligero* (HD, Argentina, 2017), la reedición de *Trabajos de luz sobre el agua* (HD, Argentina, 2017), *Éramos estrellas, éramos música, éramos tiempo* (Mago, Chile, 2018), la reedición de *Playlist en EEUU* (Floricanto Press, 2019) y en Chile (Plazadeletras, bilingüe, 2019), además de la antología *Ningún hombre es una isla* (BuenosAiresPoetry, Argentina, 2019). Es cineasta y productor cultural del Espacio Estravagario de la Fundación Pablo Neruda. Reside en Santiago.

Ernesto Lumbreras (Ahualulco de Mercado, Jalisco, México, 1966). Poeta, crítico literario y de artes visuales. Entre sus libros de poemas se encuentran: *Caballos en praderas magentas. Poesía 1986-1998* (Aldus, 2018), *Numerosas bandas* (Mantis Editores, 2010), *Lo que dijeron las estrellas en el ojo de un sapo* (Bonobos, 2012) y *Tablas de restar* (UAQ, 2017). Entre otros reconocimientos en el 2014 obtuvo el Premio Internacional de Ensayo Siglo XXI por el libro *La mano siniestra de José Clemente Orozco* (Siglo XXI/UAS/Colegio de Sinaloa, 2015) y en el 2020 el Premio Mazatlán de Literatura por su libro *Un acueducto infinitesimal. Ramón López Velarde en la Ciudad de México 1912-1921* (Caligramma-Fonca, 2019).

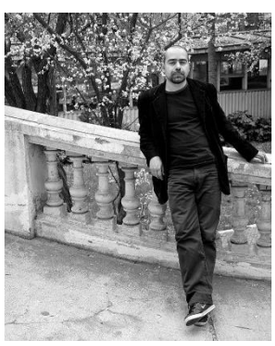
Eva Castañeda Barrera (Ciudad de México, 1981). Es escritora, académica e investigadora. Doctora en Letras por la UNAM. Realizó una Estancia Posdoctoral en el CIALC-UNAM. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores (SNI-CONACYT). Es autora de los libros de poesía *Nada se pierde* (Versodestierro, 2012), *La imaginación herida* (Trajín, 2018) y *Decir otro lugar* (Elefanta Editorial, 2020). Ha escrito múltiples ensayos y artículos sobre crítica literaria, éstos han aparecido en revistas, libros colectivos nacionales e internacionales como *En la orilla del silencio. Ensayos Sobre Alí Chumacero* (México, Fondo Editorial Tierra Adentro), *América Diversa. Literatura y Memoria* (Perú, Editorial Altazor), *Mito y utopía en las literaturas andinas contemporáneas México*, CIALC-UNAM), *Historia crítica de la poesía mexicana* (México, FCE/Conaculta), *Una tradición frente a su espejo. Estudios críticos por los 50 años del Premio nacional de poesía Aguasca*lientes (México, INBAL/ Instituto Cultural de Aguascalientes). Dentro del proyecto Archivo Negro de la Poesía Mexicana, realizó el estudio introductorio de los volúmenes *La Oración del Ogro*, de Jaime Reyes y *El corazón Preso*, de Concha Urquiza.

Felipe Díaz (Chile, 1992). Ha participado en talleres y cursos literarios, entre ellos el curso "De Borges a Bolaño" con la escritora Mili Rodríguez; el taller poético "Durazno sangrando" con Andrés Florit y Ernesto González Barnert el 2015. Con el auspicio de Balmaceda Arte Joven, publicó e ilustró el fanzine *Me hace ruido*. Entre el 2016 y el 2017 participó en la Fundación Pablo Neruda, publicando el libro colectivo *Karaoke o muerte*, y en mayo de del año 2020 publicó su primer poemario, *Paraderos*. Actualmente coordina el taller LEA (Laboratorio de Escritura de las Américas) y trabaja como gestor cultural en la biblioteca pública Pedro Lemebel.

Fotografía: Rosario Caro

Fernanda Martínez Varela (Chile, 1991). Socióloga y escritora, publica su primer libro *Ángulos Divergentes* a los 15 años. Ha recibido los premios Roberto Bolaño; Premio Literario UC; Premio Municipal Juegos Literarios Gabriela Mistral y el Premio Escritura Revuelta de la Universidad de Houston. Ha participado en festivales en México, Bolivia, Honduras, Puerto Rico, Estados Unidos y República Dominicana. Sus textos aparecen en revistas literarias como *Maestra Vida* de Perú, *Oculta Lit* de España, *Espaces Latinos Cultural* de Francia, *Alaraby* de Inglaterra y *Uno dieciséis* de Columbia University. Publicó *La sagrada familia* (2015) y *El génesis* (2019). En 2016 y 2018 recibió Beca de Creación del Ministerio de Cultura, y en 2018 la Tinker Foundation. Cursa un Ph.D en Literatura y Estudios Culturales en Georgetown University. Es editora de la revista Plaza Pública Magazine de dicha casa de estudio y del periódico literario Carajo de Chile.

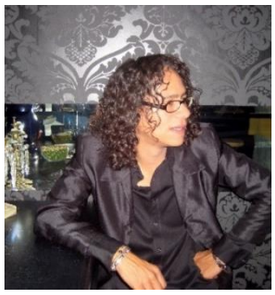
Gabriela Cantú Westendarp (Monterrey, Nuevo León, México). Poeta y gestora cultural. Tiene un Master en Ciencias con Especialidad en Lengua y Literatura. Se ha desempeñado en el sector público y privado como administradora de cultura y en diversos medios de comunicación promoviendo las artes. Ha sido profesora de cátedra en diferentes instituciones. Obtuvo el Premio Nacional de Poesía Ramón López Velarde y Mención Honorífica en el Premio Regional Carmen Alardín. Becaria del Centro de Escritores de N.L. Es miembro de varios consejos editoriales. Su obra se ha publicado en diversos países como Chile, Colombia, Ecuador, Inglaterra y Estados Unidos. Ha sido traducida a varios idiomas. Entre sus libros destacan: *Material peligroso, Naturaleza muerta, Una flama de seda como la nada, El filo de la playa, Hamburgo en alguna parte* y su traducción de *La balada del viejo Marinero* de Samuel Taylor Coleridge.



Fotografía: Pablo Herrera

Giovanni Astengo (Santiago de Chile, 1972). Poeta. Ha sido publicado en diversas antologías y revistas, tanto de Chile como el extranjero. Sus libros son *Anteayeres* (1999), *La morada irreal* (Mago editores, 2006), *Cuartos de Motel* (Mago editores, 2008), *Puzzles* (2011), *Sección de objetos perdidos* (editorial Raíz, 2014), *La morada irreal,* nueva edición (editorial Bordes, 2016), *Solo lo que me gusta existe* (ediciones Montecristo, 2017), *Poemas a destiempo/Poems at the Wrong Time,* edición bilingüe (Cuadernos de Casa Bermeja–Mago editores 2017), *Soñé estos poemas* (Ed. Bordes, 2017), *Tejido /Weave*, edición bilingüe (Cuadernos casa Bermeja, Mago editores, 2018), *La poesía como un Dios* (Estudios, reseñas, notas y entrevistas sobre la poesía de Andrès Morales, Piso Diez Ediciones, 2018), *Azules abatidos* (Sesión de jazz) MAGO editores, 2019 y *Balandra*, (Tala ediciones, 2020).

Horacio Warpola (México, 1982). Autor de varios libros de poesía, los más recientes *Carcass* -un libro de poemas para Instagram stories (Obelisco Records, 2019) y *La incertidumbre cuántica* (Editorial Montea, 2019). Ha aparecido en las antologías *Todo pende de una transparencia. Muestra de poesía mexicana reciente* (Vallejo & Co., Perú), *Guasap -15 poetas mexicanos súper actuales* (La Liga Ediciones, Chile), *El autor es usuario. Antología panhispánica de escrituras digitales* (Letral, España), *Relatos de Música y Músicos* (Alba Editorial, España), *Lines In Land -A Collection of Mexican Poems* (Australian Poetry), entre otras. Colabora en proyectos de literatura electrónica y arte digital, mantiene en Twitter el bot literario @Poesia_es_bot, un Soundcloud de remixes con poetas hispanoamericanos y es parte del colectivo performático multimedial #SQNX. Ha sido becario del PECDA en trayectoria y jóvenes creadores del FONCA.



Fotografía: Jorge Luis Sánchez Morlett Lasaro

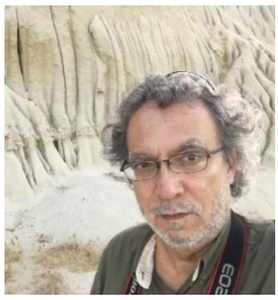
Hugo Plascencia. Poeta y escritor mexicano. Ha sido colaborador del suplemento "La Jornada Semanal" del periódico *La Jornada*; del *Periódico de Poesía* de la UNAM; *del Petit Journal, Tierra Adentro* y la *Academia Mexicana de la Lengua*. Autor de los libros: *Ahogar el Grito; Todo es Babel; Calandrias Underground*, traducido al francés; *Razón de Bestia*; y *Violenta Sinfonía Latinoamericana*. Becario del Conaculta (2005-2006) y (2008-2009). Parte de su obra ha sido traducida al inglés y al francés. Es fundador del proyecto interdisciplinario de música y poesía Cabaret Mictlán. Y colabora con poemas musicalizados para documentales en México y Francia.

Ignacio Ballester Pardo (Villena, Alicante, España, 1990). Es doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Alicante, miembro del Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti y del Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea. Con Alejandro Higashi coordina el número 23 de la revista *América sin Nombre* (2018), dedicado a la Madurez de la joven poesía mexicana. Es autor del libro *La dimensión cívica en la poesía mexicana contemporánea: herencia, tradición y renovación en la obra de Vicente Quirarte* (Tirant lo Blanch / Universidad Autónoma del Estado de México, 2019). Cada domingo comparte sus líneas de investigación en el blog *Poesía mexicana contemporánea.*

Ileana Garma (Mérida, Yucatán, México). Licenciada en Artes Visuales por la Escuela Superior de Artes de Yucatán. Egresada de la Escuela de Creación Literaria de la Sociedad General de Escritores Mexicanos (Sogem). Diplomada en Literatura, Protocolo y Periodismo por Editorial Santillana. Ha publicado *29*, *Días de fiesta y otros cuentos*, *Ternura* y *7 Obra poética*, entre otros. Fue becaria del FONCA y del PECDA.

Ingrid Bringas (Monterrey, Nuevo León, México, 1985). Es autora de *La Edad de los Salvajes* (Editorial Montea, 2015), *Jardín Botánico* (Abismos Casa editorial, 2016), *Nostalgia de la luz* (UANL, 2016) 1000 watts de amor electrónico (Yerba mala Cartonera, 2016), *Otra versión de mí "another version of me"*, E-book de edición bilingüe (Ofipress, 2017), *Objetos imaginarios* (Pinos Alados, 2017). Parte de su obra ha sido traducida al inglés, francés, árabe y portugués. En 2019 su libro *Flechas que atraviesan la espesura de la noche* obtuvo una mención en el XII Premio Internacional de Poesía Gastón Baquero en Salamanca, España. Actualmente es Becaria del Centro de Escritores de Nuevo León 2020.

Javier Acosta (Estancia de Ánimas, Zacatecas, México, 1967). Estudió Derecho y Filosofía. Se desempeña como profesor en la Universidad Autónoma de Zacatecas, donde imparte las materias de Estética y Literatura Moderna y Posmoderna. Ha coordinado talleres y seminarios de Creación Literaria. Entre sus poemarios se encuentran *Melodía de la i* (2001); *Cuadernillo del viento* (2007), *Largo viaje al presente* (2008), *Libro del abandono* (2010), *19 poemas al oído del perro* (2015), *La carne de gallina* (2017), *Mi vida como pájaro* (2019), *Versiones del vacío* (2019) y el álbum ilustrado *Kokoro* (2020). Ha publicado también ensayo y traducción, entre otros *Schopenhauer, Nietzsche, Borges y el eterno retorno* (2007) y *Life happens /la vida pasa. Cinco poetas norteamericanos* (2010).

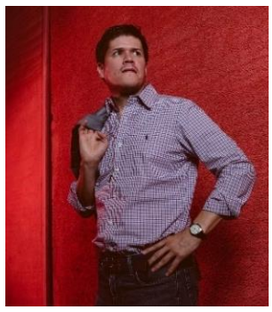


Javier Hinojosa (Ciudad de México, 1956). Estudió cine y enseñanza artística, y se dedica a la fotografía desde hace más de tres décadas. A principios de los años ochenta, funda con Lourdes Almeida y Gerardo Suter el Taller de la Luz, espacio de experimentación que rompió con el canon de la época al apartarse de la fotografía documental. Es autor de numerosos libros, entre ellos, *Silencios compartidos* (1998), *Mayas: espacios de la memoria* (2000), *Guardianes del México antiguo* (2004), y *Estaciones* (2009), y ha producido distintos libros de artista en ediciones limitadas, como parte de su serie *Cuadernos del Insomnio.* Su obra ha sido expuesta en museos y galerías de Latinoamérica, Estados Unidos, Europa, Asia, África y Oceanía, y forma parte de colecciones como la del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, la del Museo de Arte Precolombino e Indígena de Montevideo y de la Fundación Televisa. Con una carrera en el campo editorial, a partir de 1998 recorre el país, a la manera de los antiguos expedicionarios, fotografiando la arquitectura prehispánica mexicana. Desde hace quince años desarrolla el proyecto Estaciones, registro de áreas naturales protegidas de América Latina: bosques, humedales, cimas y cañadas que se han mantenido al margen de los procesos de urbanización.

Jorge Bustamante García (Zipaquirá, Colombia, 1951). Escritor, geólogo y traductor de escritores rusos. Ha publicado libros de poesía, ensayo, relatos y su novela *Las calles de las ciudades ajenas* apareció en Medellín en 2018. En 1994 recibió el Premio Estatal de Poesía de Michoacán. Ha publicado en poesía: *Invención del viaje* (1986), *El desorden del viento* (1989); El *caos de las cosas perfectas* (1996); en ensayo: *Henry Miller: entre la desesperanza y el goce* (1991), *Literatura rusa de fin de milenio* (1996), *El milagro de las cosas nombradas* (2010), *El viaje y los sueños. Un ensayo vagabundo*, (2013); en narrativa: *Diez modos de contemplar un río* (2004). Sus traducciones del ruso han sido publicadas en México, España y Colombia: Mantiene inéditos *Año 2030* (poesía) y *La poesía y la tabla de Mendeleiev* (ensayo). En 2020 aparecerá su versión de la novela utópica *Estrella Roja* de Alexandra Bogdánov en la UANL.

Fotografía: Javier Lira

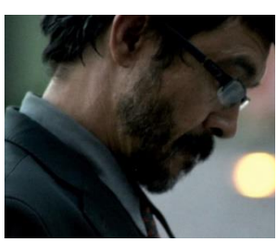
Jorge Fernández Granados (ciudad de México, 1965). Poeta, narrador y ensayista. Ha publicado los libros de poesía *Resurrección* (Aldus, 1995), Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines; *El cristal* (Era, 2000), *Los hábitos de la ceniza* (Joaquín Mortiz, 2000), Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, *Principio de incertidumbre* (Era, 2007), Premio Iberoamericano de Poesía Carlos Pellicer para Obra Publicada, *Si en otro mundo todavía. Antología personal* (Almadía / Conaculta, 2012) y, recientemente, *Lo innumerable* (Ediciones Era, 2018). Ha publicado también el volumen de ensayos *El fuego que camina* (Conaculta, 2014) y, en colaboración con el autor, la antología de la obra poética de José Emilio Pacheco *Los días que no se nombran* (Era / El Colegio Nacional / UNAM, 2014). También, ha publicado el libro de aforismos *Vertebral* (Almadía, 2017). La Universidad Nacional Autónoma de México (2015), en su Colección Voz Viva de México, editó el Libro- CD *F(l)echas en la noche y otros poemas*. Ha dado conferencias y lecturas de su obra en diversas ciudades de su país, América y Asia. Parte de su obra ha sido traducida al inglés, francés, macedonio y chino.



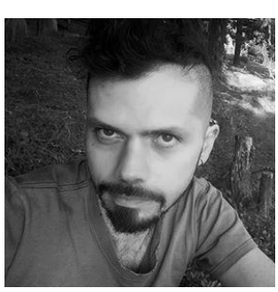
Fotografía: Alejandro Meter

Jorge Ortega (Mexicali, Baja California, México, 1972). Poeta, ensayista y doctor en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Barcelona, y, desde 2007, miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Obtuvo en 2010 el Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines. Ha publicado una docena de títulos de poesía en México, Argentina, España, Estados Unidos, Canadá e Italia, entre los que destacan *Ajedrez de polvo* (tsé-tsé, Buenos Aires, 2003), *Estado del tiempo* (Hiperión, Madrid, 2005), *Guía de forasteros* (Bonobos, México, 2014) y *Devoción por la piedra* (Mantis, Guadalajara, 2016). Además del inglés, su trabajo poético ha sido traducido al chino, alemán, portugués, francés e italiano, y forma parte de múltiples antologías de poesía mexicana reciente. Ha participado en festivales, conferencias y congresos de literatura en diferentes ciudades de América, Europa y Asia. Asimismo, ha sido Profesor Visitante o *Scholar Artist* en universidades de California. Su libro *Dévotion pour la pierre* fue publicado en Québec en 2018 en Les Éditions de La Grenouillère, y en 2020 el sello romano Edizioni Fili d´Aquilone ha editado una antología de su obra poética titulada *Luce sotto le pietre*.

José Agustín Solórzano (1987). Autor de los libros de poesía *Dos versiones del libro que no escribí* (Abismos, 2017), *Ni las flores del mal ni las flores del bien* (Premio de Poesía Carlos Eduardo Turón; Secum, 2015), *Monomanía del autómata* (FETA, 2014), *Alguien ha salido a buscarme* (Diablura, 2012) y *Versos, moscas y poetas* (Premio Michoacán Ópera Prima; Secum, 2009). También es autor de *Cuaderno de ensayo* (Premio de Ensayo María Zambrano; Secum, 2017) y de las novelas *Ciudad en blanco* (SECUM, 2019) y *Rompecabezas* (FOEM, 2015). Antologador de *Parkour pop.ético* (SEP-DGESPE, 2017). En 2017 fue ganador de los Juegos Florales Nacionales de Lagos de Moreno y de la Condecoración al Mérito Juvenil de Morelia. En 2015 obtuvo el Premio Regional de Literatura para Niñas y Niños del Instituto de Cultura de Guanajuato. En 2012 fue becario del Programa de Estímulos a la Creación y al Desarrollo Artístico de Michoacán (PECDAM). Ensayos, poemas y cuentos suyos aparecen en una docena de antologías.



José Luis Justes Amador (Zaragoza, España). Licenciado en Filología Inglesa con un postgrado en poesía inglesa contemporánea por la Universidad de Cambridge. Sus libros más recientes son *99* (UAA) y *El poeta, enamorado, escucha The Velvet Underground and Nico* (IMAC). Actualmente se encuentra en prensa *Shakespirianas*, un conjunto de aforismos sobre la obra del dramaturgo inglés.



Juan Carlos Oñate Chirot (Ciudad de México, 1983). Narrador y cineasta. Estudió Ciencias de la Comunicación, cursos de cine y animación. Luego de ser periodista cultural y columnista, ha sido realizador de video y diseñador, tanto en instituciones como de manera independiente. Ha trabajado en comunidades impartiendo talleres de animación para niños y como documentalista. Ha participado en varias producciones cinematográficas y realizado siete cortometrajes en ficción y animación, con los que ha participado en festivales y muestras. Ha colaborado en diversas iniciativas de promoción cultural y coordinó el proyecto Cinema Entrada Libre. Publicó el libro *Relatos históricos y fantásticos de Maruata* (2018), tradición oral de la costa michoacana. Actualmente incursiona como músico y fotógrafo.

Juan Carlos Villavicencio (Puerto Montt, Chile, 1976). Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica y Magíster(c) en Literatura General, en la Universidad de Chile. Poeta, traductor y editor de Descontexto Editores. Figura en antologías y revistas en Chile, España, Italia, EE.UU., México, Perú, Argentina y Grecia. Editor de la antología crítica *Nostalgia de la Tierra* (Ediciones Cátedra, Madrid, 2013) y de la antología *Libro de homenajes* (2015), ambas de Jorge Teillier. Editor, junto a Carlos Almonte, de antologías de Rolando Cárdenas, Clemente Riedemann, Víctor Rodríguez Núñez, Carlos Cociña, Juvencio Valle y de Teófilo Cid. Traductor de Georg Trakl, T. S. Eliot, Fernando Pessoa, Antoni Clapés y Sara Teasdale, entre otros. Ha publicado los poemarios *The Hours* (2012), *Breaking Glass* (con Carlos Almonte, 2013), *Oscuros ríos* (2018) y *Visiones de María Magdalena* (2020).

Juan Carlos Villegas Cosío (Valparaíso, Zacatecas, México, 1971). Desde 1992, inicia sus estudios de pintura en el Taller de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de Zacatecas, México. Ese mismo año ingresa al Taller de Pintura y Grabado Julio Ruelas, en la misma ciudad. Obtiene Mención Honorífica en el Salón Estatal de Pintura Francisco de Santiago en 1995. Becario por parte del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, categoría Jóvenes Creadores, en 1996. Primer Premio en el Salón Regional de Pintura Zacatecas 450 Aniversario, en 1996. Es seleccionado en el Primer Salón Estatal de Pintura Juan Manuel de la Rosa, 2002; en la VI Bienal Nacional Diego Rivera, Guanajuato, 2004; y en la Segunda Bienal de Pintura Pedro Coronel, Zacatecas, 2010. Ha participado en más de 60 exposiciones colectivas en diferentes estados del país, Estados Unidos y Europa. En 2018 participó en la exposición colectiva de artistas zacatecanos de la XIII Bienal FEMSA y en 2019 fue jurado de la Bienal Pedro Coronel. En 2017 participó en la colección "El amor visto por el arte", proyecto de la Fundación Grupo Milenio; y realizó un mural para la ciudad de San Piero Patti, en Sicilia.

Julia Melissa Rivas Hernández (Hermosillo, Sonora, México, 1981). Cursó la licenciatura en Artes Plásticas y Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Sonora. Ha sido beneficiaria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Sonora (FECAS), modalidad jóvenes creadores (2011-2012) y en la modalidad residencia artística (2014-2015). Entre otros, ha sido ganadora de los VII Juegos Florales Nacionales Toluca "Horacio Zúñiga" 2019; de los Juegos Florales Nacionales Lagos de Moreno, 2018, categoría cuento; del segundo lugar en el Premio Nacional de Cuento de Villa de Zaachila, Oaxaca, 2017; del Reconocimiento del Pitic; y Premio Alonso Vidal 2010. Es autora del libro de poemas *Habitaciones* (JUS, 2011) y *Manual inédito de la moda* (a publicarse este año). Con su obra plástica ha ilustrado varias revistas y portadas de libros. Imparte desde el 2019 el curso de Minificción y écfrasis, como parte de la Escuela de escritores.

Julián López Ugalde (Lima, 1983). Destacado investigador y académico. Es Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, así como Doctor en Filología Española por la Universidad Autónoma de Barcelona. Especialista en José Santos Chocano y en Martín Adán, ha sido galardonado con el Premio Copé en la XIV Bienal de Poesía 2009 (ganador de Plata ex aequo junto al poeta Carlos Tataje) con su libro *Pequeño tratado de los últimos días*. Ha escrito diversos ensayos sobre la obra de César Vallejo, Martín Adán, José Santos Chocano, Javier Heraud, José María Eguren, etc. Desde el 2014 es profesor de la UNMSM. También ha publicado un libro de cuentos y una novela: *Reza* (2005) y Breve análisis de un cadáver envuelto en celofán (2012).

Julio Núñez Rivera (Chile, 1967). Poeta y collagista, profesor de artes visuales de profesión, fue fotógrafo forense durante 26 años. Ha publicado cinco libros de poesía: *Espantacuerdos* (1993), *Pieza Inconclusa para fin de siglo* (1996), *El breve latido que burla al silencio* (2010), *CámaraObscura – Destellos en suspensión* (2011), *Cápsulas para lanzar al espacio* (libro-objeto de 70 ejemplares, 2017). Ha sido incluido en cuatro libros de antologías literarias. Ha obtenido premios en dos certámenes de poesía. Ha participado en diversas exposiciones de artes visuales. Ha colaborado con sus collages en la ilustración de varios libros de poesía.

Leonorda Antonia Gallardo Elgueta (Santiago de Chile, 2002). Egresó de enseñanza media del Instituto de Estudios Secundarios de la Universidad de Chile e hizo un bachiller de artes visuales en la misma universidad. Expuso sus trabajos en Balmaceda arte joven en el año 2016 y en dos ocasiones en "La sala Isidora Zegers" (2017 y 2018). Entre los trabajos se encontraban estudios anatómicos y figurativos en alambre, estudios de composición con tinta, bocetos a carbón sobre libros e ilustraciones a acuarela y/o lápices de alcohol.

Lorena Huitrón Vázquez (Xalapa, Veracruz, México 1982). Estudió Lengua y Literatura Hispánicas. Fue beneficiaria del Programa de Estímulos a la Creación Artística en el Estado de Veracruz (PECDAV) en poesía (2009-2010) y novela (2013-2014). Sus poemas han aparecido en distintas revistas impresas y electrónicas de México, Colombia y Puerto Rico, así como en antologías. Ha publicado: *Parábola del desconocido* (FETA, Colección la Ceibita, 2012); *Erigir una Fortaleza* (Instituto Literario de Veracruz, 2013); *Una violencia sencilla* (Sedeculta, Instituto literario de Veracruz, 2017), libro ganador del Premio Nacional de Poesía Experimental Raúl Renán 2015; *Wintu* (digital, Stomias Boa, 2017); y *El oficio del escarabajo* (Ediciones el Humo, 2019).

Luis Armenta Malpica. Es poeta, ensayista y director de Mantis Editores. Expremio de Poesía Aguascalientes, ha recibido los premios Ramón López Velarde, Efraín Huerta, José Emilio Pacheco, Sor Juana Inés de la Cruz, Enrique González León, Jalisco en Letras, Diplôme d'Excellence en Rumania, Premio Jaime Sabines-Gatien Lapointe y nombramiento de Cavaler al Poeziei Capitalei Marii Uniri Iaşi, entre otros. Por su labor editorial recibió la Pluma de Plata, el premio Nichita Stànescu (Moldavia) y el Ileana Espinel Cedeño (Ecuador). Autor de más de veinte poemarios, siendo los más recientes *Llámenme Ismael*, *Götterdämmerung. Antologie minime*; *Greetings to the Family*, *Voinţa luminii* y *Enola Gay.* Ha sido traducido al alemán, árabe, catalán, francés, gallego, inglés, italiano, neerlandés, portugués, rumano y ruso.

Luis Eduardo García (Guadalajara, Jalisco, México, 1984). Es autor, entre otros, de *Dos estudios a partir de la descomposición de Marcus Rothkowitz* (2015), *Armenia* (2016), *Una extraña seta en el jardín* (2018), *Bádminton* (2018) y *121:08* (2020).

Manuel Iris (México, 1983). Es licenciado en Literatura latinoamericana por la Universidad Autónoma de Yucatán, maestro en literatura hispanoamericana por la Universidad Estatal de Nuevo México (EEUU), y doctor en lenguas romances por la Universidad de Cincinnati (EEUU). Poeta mexicano radicado en la ciudad de Cincinnati, Ohio, Estados Unidos, de la que fue nombrado Poeta Laureado en abril de 2018. Fue ganador del Premio Nacional de Poesía "Mérida" (2009) por su libro *Cuaderno de los sueños* (2009), y del Premio Regional de Poesía Rudolfo Figueroa por su libro *Los disfraces del fuego* (2014), libro que fue considerado uno de los mejores del año por el periódico El Norte, en México, y que luego fue finalista del premio hispanoamericano de poesía "Ciudad de la Lira" en Ecuador. Es igualmente coautor, junto con el poeta brasileño Floriano Martins, *de Overnight Medley* (2014), y compilador de *En la orilla del silencio, ensayos sobre Alí Chumacero* (2012). Ha publicado poesía, ensayo y traducción en revistas como Letras libres (México), Casa de las américas (Cuba), Sibila (España), Mapocho (Chile), Triplo V (Portugal) y Líneas (Francia).

Marco Antonio Bugueño (Antofagasta, Chile). Reside en Santiago. Le fue otorgada la Beca Fundación Pablo Neruda y ha ganado diversos premios literarios, entre ellos el Premio Poesía Universidad de Córdova. Colaborador de publicaciones literarias, entre otras *Carajo* (Chile) y *Ajo Blanco* (España). Es organizador de diversos encuentros significativos de poesía en Chile, como "Poesía para Invocar la Dignidad" y otros. Publicó *Conversaciones con el Príncipe de Macúl* (editorial Ventana Abierta, Chile) y prepara la pronta edición del conjunto de poemas *Aleteo*. Crítico y teórico literario. Profesor universitario de Literatura y Teoría de la Comunicación en universidades privadas. (Universidad Academia de Humanismo Cristiano y UNNIAC).

Mario Montalbetti (Lima, 1953). Es Profesor Principal de Lingüística en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha escrito nueve libros de poemas: *Perro Negro* (1978), *Fin Desierto* (1995 y 1997), *Llantos Elíseos* (2002), *Cinco segundos de horizonte* (2005), *El lenguaje es un revólver para dos* (2008), *Ocho cuartetas contra el caballo de paso peruano* (2008), *Apolo cupisnique* (2012), *Vietnam* (2014), *Simio meditando* (2016) y *Notas para un seminario sobre Foucault* (2018). Su poesía reunida ha aparecido bajo el título de *Lejos de mí decirles* (Editorial Aldus, Ciudad de México 2013 y Ediciones Liliputienses, Cáceres 2014); una selección de ésta apareció bajo el título *En una lengua rompida* en Ruido Blanco (Quito, 2017) y otra bajo el título *Huir no es mejor plan* en Mansalva (Buenos Aires, 2017). También ha publicado *Lacan arquitectura* (con J. Stillemans, Fondo Editorial PUCP, Lima 2009); *Cajas*, un estudio sobre lenguaje y sentido (Fondo Editorial de la PUCP, Lima 2012), la colección de ensayos *Cualquier hombre es una isla* (Fondo de Cultura Económica, Lima 2014) y recientemente *El más crudo*

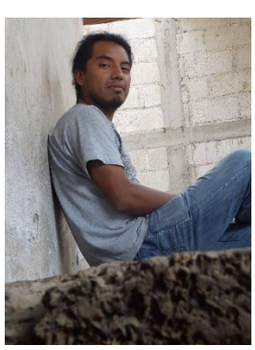
invierno. Notas a un poema de Blanca Varela (Fondo de Cultura Económica, Lima 2016). Es co-director de la revista Hueso Húmero.

Marlene Zertuche. Es poeta, editora, docente de español como segunda lengua e imparte talleres de apreciación literaria. Tiene varios libros de poesía publicados y realiza una investigación sobre poetas latinoamericanas nacidas en la primera mitad del siglo XX.

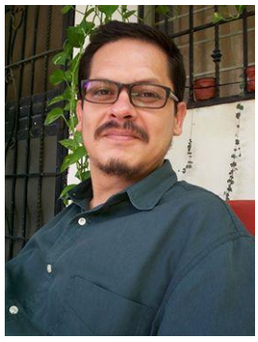
Fotografía: Julie Brossy

Olga Gutiérrez García (Torreón, México). Poeta. Físico-Matemática (ITESM, Campus Monterrey). Traductora. Editora de la antología bilingüe del San Diego Poetry Annual. Forma parte de la Sociedad de Haiku de San Diego (SDHSG). Escritora bilingüe (español e inglés). Ha escrito una novela *El Peso de los ovarios,* y los libros de poesía en inglés: *Re-Versed*, *Ostrich Sky*, *Disclosed*, *In Vitro*, *Poetica Mathematica*, y los libros de poesía en español: *Emily* (Editorial CETYS Universidad, edicion bilingüe, 2019), *Dark Matter* (Editorial Universidad de Guanajuato, 2019)*, Visitaciones,* ÍÍÉ, y *Binaria* (2005). Su obra ha sido firmada bajo el seudónimo: enriKetta luissi.

Omar Pimienta. Vive y trabaja en la región fronteriza de Tijuana / San Diego. Es escritor y artista visual, su obra explora cuestionamientos de identidad, transnacionalidad, poéticas de emergencia, y paisajes sociopolíticos. Es Maestro en Artes Visuales y Doctor en Literatura, ambos títulos por la Universidad de California en San Diego. Ha publicado un libro de cuento y cuatro libros de poesía; con uno de éstos se hizo acreedor al 10º Premio Internacional de Publicación Emilio Prado del Centro Cultural Generación de 27, Málaga, España. Su obra ha sido presentada en galerías museos y centros culturales de E.U. México, Argentina, Colombia, Chile, Alemania, Dinamarca, España y Marruecos. Actualmente es Miembro del Sistema Nacional de Creadores.



Pedro Chavajay García (San Pedro La Laguna, Atitlán, Guatemala, 1983). Poesía publicada: *Mar Invisible* (Folio 114, 2007), *Sin Mañana* (Vueltegato Editores, bilingüe Español-Tz'utujil, 2012), *Somos pequeños tiempos* (Fundación Casa de Poesía, Costa Rica, 2016) y *Una estrella se enredó en las montañas* (Clara Beter Ediciones, Argentina, 2017).



Renato Tinajero (Ciudad Victoria, México, 1976). Estudió filosofía en la Universidad Autónoma de Nuevo León. Es autor de cuentos, poemas y ensayos, profesor universitario y coordinador de talleres literarios. Vive en Apodaca, Nuevo León. Entre sus libros se cuentan *Yorick* (Diáfora / UANL, 2008), *Fábulas e historias de estrategas* (FCE / ICA / INBA, 2017) y *El mal de Samsa* (UANL / UMM, 2019). En el año 2012 fue becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en la especialidad de Poesía. En 2017 su libro *Fábulas* obtuvo el Premio Bellas Artes de Poesía Aguascalientes. Publica de manera regular en su sitio web *La biblioteca de Yorick* (www.labibliotecadeyorick.org).

Salvador Gaete (Santiago de Chile, 1973). Poeta y ensayista. Ha publicado *Isla Desertores* (Mago editores, 2007), y está antologado en *Lecturas de Poesía*. Columnista de la revista chilena *Carajo* y la revista hispanoamericana *Otro lunes*. Su obra aparece en diversas revistas y suplementos literarios en Chile y el extranjero.

Saúl Ordoñez (Toluca, México, 1981). Ha publicado diez títulos de poesía, entre los que destacan: *Jeffrey* (2011, Premio Nacional de Poesía Joven "Elías Nandino" 2011), *Trompadeperro* (2017, Mención Honorífica del I Certamen Estatal de Literatura "Laura Méndez de Cuenca"), *Corazoncito* (2019), *Nadie* (2019) y *Viacrucis* (Premio Internacional de Poesía "Jaime Sabines 2018, 2019). Compiló y prologó *Afuera. Arca poética de la diversidad sexual* (2017). Textos suyos han aparecido en antologías, publicaciones periódicas y medios electrónicos y han sido traducidos al italiano y al inglés. También ha incursionado en las artes visuales.

Verónica G. Arredondo (Guanajuato, México, 1984). Autora de los libros de poesía *Ese cuerpo no soy* (UAZ, 2015)/ *Je ne suis pas ce corps*, Traducción al francés de Élise Person (RAZ Éditions, 2018), Premio Nacional de Poesía Ramón López Velarde, 2014; *Verde fuego de espíritus* (IMAC, 2014), Premio Dolores Castro de Poesía, 2014; *Damas errantes* (Policromía/IZC, 2019); del ensayo *Voracidad, grito y belleza animal: La condesa sangrienta de Alejandra Pizanik y Los Cantos de Maldoror de Lautréamont* (UAZ, 2014) y de diversos libros de artista. Ha sido becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en la categoría jóvenes creadores en 2017-2018 y beneficiaria del Programa de Estímulos a la Creación y al Desarrollo Artístico en Zacatecas, en Creadores con Trayectoria, 2019. Poemas suyos se han traducido al inglés, francés, italiano y portugués.

Verónica Zondek (Santiago de Chile, 1953). Actualmente radica en Valdivia. Poeta, traductora y gestora cultural, se licenció en Historia del Arte en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Obtuvo la beca de traducción y residencia en Bahnf, Canadá en 2015. Es miembro correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua por Valdivia; Miembro integrante del CCPV (Centro Cultural de Promoción Cinematográfica de Valdivia); Miembro Comité Editorial LOM Ediciones; Premio Espíritu Sur Mujer, Valdivia, Chile; Premio a la Trayectoria Poética, Casa Neruda. Ha incursionado junto a artistas de otras áreas como la plástica, la música, el teatro, la danza, para crear y explorar posibilidades de nuevas expresiones. Ha publicado más de veinte libros entre los que destacan: *Nomeolvides: Flores para nombrar la ignominia* (poesía teatral, LOM Ediciones, 2014); *Sedimentos* (reunión de los libros *El hueso de la memoria* y *Vagido* en un sólo volumen, Madrid, Amargord Ediciones, 2015); *Fuego Frío* (poesía, LOM Ediciones, 2016); *Una Pequeña Historia* (Poesía, Cuadro de Tiza Ediciones, 2018); *Ojo de Agua* (Antología poética, Lumen, 2019), *Gabriela Mistral. Obra Reunida; Mi culpa fue la palabra,* idea, edición e introducción Verónica Zondek (Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2015).

Yamilet Fajardo (Morelos, Zacatecas, México). Estudió educación en la Escuela Normal Ávila Camacho y Letras por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Maestra en Investigaciones Humanísticas con orientación en Filosofía e Historia de las Ideas por las Universidad Autónoma de Zacatecas. Sus poemas se han divulgado en revistas y periódicos locales y nacionales como *La Jornada* y *El sol de Zacatecas,* la revista *Reitia, pensamiento y creación*; la revista electrónica *Círculo de poesía; La Otra Revista; Casa del tiempo* (UAM) entre otros. Fue becaria del programa de estímulos a la creación y al desarrollo artístico del fondo estatal para cultura y las artes de Zacatecas (emisión 2009-B, 2013, y 2019). Actualmente es becaria de FONCA, generación 2019-2020. Ha publicado *Susana y los viejos* (IZC Y TEXERE). Su obra *La caja de cerillos, una novela en verso* (UAZ) fue galardonada con el premio nacional de poesía "Ramón López Velarde, 2013".

Estrategia del poema, 72 autorxs hispanoamericanxs, realizado por
Octavio Gallardo y Armando Salgado, se terminó de editar para su versión digital
en agosto de 2020.
La edición estuvo al cuidado de Nadia Contreras y Raúl López.

OCTAVIO GALLARDO

(PUERTO DE SAN ANTONIO, VALPARAÍSO, CHILE, 1974)

Becario de la Fundación Pablo Neruda, ha sido publicado en diversas antologías, además de recibir premios e incentivos para el desarrollo de su obra. Destaca su profusa labor de promoción de la creación literaria chilena y latinoamericana. Actualmente dirige el periódico literario *Carajo*, uno de los más importantes medios de difusión literaria chilena. Ha publicado los libros *Octubre* (Ediciones Tácitas 2004), *Cordillera* (Editorial Mago-Carajo 2007), *Especies en cautiverio* (Alumbra Ediciones 2011), *Último poema* (Editorial Mago 2016), y su poesía reunida *Contra sí* (Los Perros Románticos 2019). Prepara el libro *Derecho al olvido*, edición a partir de textos no poéticos de Carlos Cociña.

ARMANDO SALGADO

(URUAPAN, MICHOACÁN, MÉXICO, 1985)

Docente y escritor. Ha publicado quince libros de poesía, narrativa y literatura infantil y juvenil, entre los que destacan: *Tierras altas de Mato Grosso* (CONECULTA-Chiapas, México, 2018/Los Perros Románticos, Chile, 2019; Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines 2017); *Cofre de pájaro muerto* (Ediciones de Punto de Partida, UNAM, 2014; Premio de Poesía Joaquín Xirau Icaza para obra publicada 2015, otorgado por El Colegio de México a través del Fondo Xirau Icaza); y *Vacalao* (Fondo Editorial del Estado de México, 2018). Coordina un ciclo de entrevistas a poetas mexicanos en el suplemento cultural "La gualdra", de *La Jornada Zacatecas*. Becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes de México, en la categoría Jóvenes Creadores, en 2019.

BITÁCORA DE VUELOS EDICIONES